

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ (INTERACTIONS)
ΜΕΤΑΞΥ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΤΗΝ ΤΖΑΖ:
ΜΙΑ ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ
ΜΕ ΜΟΥΣΙΚΟΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ



Του **Χαράλαμπου Καπετανάκη**

A.E.M. : 1505

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Ελένη Λαπιδάκη, αναπληρώτρια καθηγήτρια

ΜΑΪΟΣ 2013

Copyright © Χαράλαμπος Καπετανάκης 2013

All Rights Reserved

ΑΥΤΟΣΧΕΛΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ (INTERACTIONS)

ΜΕΤΑΞΥ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΤΗΝ ΤΖΑΖ:

ΜΙΑ ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

ΜΕ ΜΟΥΣΙΚΟΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Φοιτητής: Χαράλαμπος Καπετανάκης Α.Ε.Μ. 1505

Στον πατέρα μου, Γιώργο

Στη μητέρα μου, Φραγκούλα

Στην καθηγήτριά μου, Ελένη

Στους μουσικούς Δημήτρη Αγγελάκη, Χρήστο Γερμένογλου, Άλκη Καρυζώνη και

Λάκη Τζήμκα

Στην Αφροδίτη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Αυτοσχεδιασμός και Interaction στην Jazz Μουσική.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ο Αυτοσχεδιασμός (Improvisation) στην Jazz	9
1.1. Αυτοσχεδιασμός και Δυτική «Κλασσική» Μουσική Παράδοση	9
1.2. Ο Αυτοσχεδιασμός ως Αντικείμενο Μουσικής Έρευνας.....	16
1.3. Ο Αυτοσχεδιασμός ως Εκπαιδευτική Προσέγγιση.....	20
1.4. Αυτοσχεδιασμός Και Jazz Performance	27
1.5. Bandleaders vs. Μέλη Συγκροτήματος Στην Jazz	32
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Interaction.....	36
2.1 Interaction Μεταξύ Μουσικών και Ακροατών.....	37
2.2 Interaction Μεταξύ Μουσικών	38
2.3. Το Interaction ως Γλώσσα Επικοινωνίας.....	44
2.4. Συναισθηματική Ταύτιση και Συλλογική Μουσική Δημιουργικότητα.....	46
2.5. Interaction και Groove	48
2.6. Interaction και «Χημεία» Μεταξύ των Μουσικών.....	51
2.7. Το Interaction ως Αντικείμενο Εκπαιδευτικής Προσέγγισης.....	53
2.8. Η Jazz Κοινότητα ως Ένα Ανοιχτό Εκπαιδευτικό Σύστημα.....	60
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Μεθοδολογία και Σχεδιασμός Έρευνας	66
3.1 Μεθοδολογία	66
3.2. Συμμετέχοντες.....	69
3.3 Συνθήκες συνέντευξης- Τεχνικά μέσα	70
3.3 Θέματα συνέντευξης.....	70
α) Ο «Άλλος» στη Μουσική.....	71
β) Ο Jazz Ήχος.....	72
γ) Μουσικοκοινωνικό Περιβάλλον και Συνθήκες Παιξίματος	72

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Συζήτηση Αποτελεσμάτων	74
4.1. Ο «Άλλος» στην Jazz Μουσική	74
4.2. Ο Jazz Ήχος.....	78
4.3. Μουσικοκοινωνικό Περιβάλλον και Συνθήκες Παιξίματος	82
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Ανακεφαλαίωση Συμπερασμάτων και Μουσικο-Εκπαιδευτικές Προεκτάσεις	88
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	93

ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικονογράφηση εξώφυλλου: Μιχάλης Καζάζης

Εικόνα 1: Wynton Marsalis	4
Εικόνα 2: Charlie Parker	6
Εικόνα 3: Benny Goodman	14
Εικόνα 4: “ <i>Confirmation</i> ” by Charlie Parker	19
Εικόνα 5: “ <i>All The Things You Are</i> ” by Hammerson, Kern	28
Εικόνα 6: “ <i>Now Is The Time</i> ” by Charlie Parker	30
Εικόνα 7: Miles Davis	32
Εικόνα 8: Max Roach	33
Εικόνα 9: “ <i>Rhythm A Ning</i> ” by Thelonius Monk	41
Εικόνα 10: Thelonius Monk	44
Εικόνα 11: Art Blakey	50
Εικόνα 12: John Coltrane	62
Εικόνα 13: Σχεδιάγραμμα “ <i>Music Interaction in Jazz</i> ”.....	90

ABSTRACT

The experienced jazz musicians have the ability not only to listen and carefully eavesdrop the musicians on a band but also to think and act instantaneously during the process of an improvised tune. The source of this inspiration as well as these kinds of abilities have not been yet fully researched and analyzed in order to be used in the musical education. It is common acceptance that a more intergrated teaching of jazz music and its fundamental concepts like the improvisation and the nature of interaction between the musicians can be succeeded mainly through continuing convergence of the musical conditions that exists in non educational jazz performances (*jazz in the real world*) as well a those who prevailing inside the musical educational systems *jazz in education*). This qualitative research that used open ending interviews by jazz musicians highlights a series of factors that determine and affect the interaction between musicians through jazz improvisation. The results of this research redound in a more holistic understanding of the concept of music interaction that hopefully can be found useful in the education of jazz music.

Οι έμπειροι μουσικοί της jazz έχουν αποκτήσει την ικανότητα να ακούν και να αφουγκράζονται προσεκτικά τους άλλους μουσικούς της μπάντας, να σκέφτονται και να δρουν ακαριαία κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού πάνω σ ένα θέμα. Το τί είναι αυτό που τους εμπνέει και το πώς αποκτούν τις ικανότητες για να το πετύχουν είναι κάτι που δεν έχει ερευνηθεί και αναλυθεί ακόμα επαρκώς, προκειμένου να δοθούν προτάσεις για τη μουσική εκπαίδευση. Αποτελεί κοινή αποδοχή ότι μια πιο ολοκληρωμένη διδασκαλία της jazz μουσικής και των θεμελιωδών εννοιών της όπως ο αυτοσχεδιασμός και το interaction, μπορεί να επιτευχθεί κυρίως μέσα από τη συνεχή σύγκλιση των μουσικών συνθηκών που επικρατούν στην jazz εκτός επίσημων εκπαιδευτικών χώρων (*jazz in the real world*) και αυτών που επικρατούν εντός (*jazz in education*). Η συγκεκριμένη ποιοτική έρευνα που χρησιμοποίησε ανοιχτές συνεντεύξεις με μουσικούς της jazz αναδεικνύει μια σειρά από παράγοντες που καθορίζουν και επηρεάζουν την αλληλεπίδραση μεταξύ των μουσικών κατά τον jazz αυτοσχεδιασμό (music interaction). Τα συμπεράσματά της συντελούν σε μια πιο ολιστική κατανόηση της έννοιας του music interaction, η οποία μπορεί να αποβεί χρήσιμη για την εκπαίδευση στην jazz μουσική.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ:

Αυτοσχεδιασμός και Interaction στην Jazz Μουσική

Ο Paul Berliner στην εισαγωγή του βιβλίου του “*Thinking in jazz*” (1994, σ.1) αναφέρει ότι ο ακροατής μιας jazz συναυλίας, είναι πολύ πιθανό να φανταστεί ότι αυτό που ακούει είναι μια πλήρης σύνθεση όπου τα πάντα είναι γραμμένα σε παρτιτούρα και έχουν προηγηθεί αρκετές πρόβες.

Παρ όλα αυτά τις περισσότερες φορές οι μουσικοί δεν έχουν αναλόγιο μπροστά τους κι ούτε υπάρχει κάποιος μαέστρος να τους συντονίσει. Επίσης, υπάρχουν περιπτώσεις όπου οι μουσικοί δε γνωρίζονται μεταξύ τους εκ των προτέρων, συμπράττοντας έτσι για πρώτη φορά.

Αλλά έχει ενδιαφέρον, ότι και στην περίπτωση που οι μουσικοί γνωρίζονται, ή έχουν προηγηθεί πρόβες μεταξύ τους, ο παραπάνω ακροατής, αν υποθέσουμε ότι αποφάσιζε να πάει και την επόμενη μέρα στην ίδια συναυλία, δε θα άκουγε τις ίδιες νότες και φράσεις που άκουσε την πρώτη φορά. Κι αυτό γιατί οι μουσικοί, παρ όλο που μπορεί να έχουν ως κοινή βάση, μια συγκεκριμένη μουσική ιδέα ή ένα κομμάτι, με συγκεκριμένη δομή, ακολουθία συγχορδιών και tempo, μέσω του αυτοσχεδιασμού και των δυναμικών αλληλεπιδράσεων (*interactions*) μεταξύ τους κατά την ώρα του παιχνιδιού, είναι σε θέση να παράγουν κάθε φορά κι ένα διαφορετικό μουσικό αποτέλεσμα, διαφορετικό ακόμα κι από αυτό της τελευταίας πρόβας ή συναυλίας.

Καθώς η μουσική ενός πλήθους μουσικών συνόλων (όπως κουαρτέτων ή κουϊντέτων) μπορεί να χαρακτηριστεί ως “*standard jazz*” (Hodson, 2007, σ. 115), καλύπτοντας έτσι ένα ευρύ φάσμα μουσικών στυλ της jazz, όπως swing, bebop, cool

jazz, hardbop, postbop, υπάρχουν και αρκετά άλλα μουσικά σύνολα, που άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους κυρίως από τη δεκαετία του '60 και μετά, τα οποία με τη μουσική τους προσπαθούν να οδηγηθούν πέρα από προκαθορισμένες δομές, φόρμες, τονικότητες. Το μουσικό αποτέλεσμα που προκύπτει χαρακτηρίζεται ως “*free jazz*” (Hodson, 2007, Berednt, 1989).

Η free jazz, ως ένα νέο μουσικό στυλ της δεκαετίας του '60, παρά τον επαναστατικό και ριζοσπαστικό της χαρακτήρα, ανάλογο του bebop της δεκαετίας του '40, δεν εμφανίστηκε ξαφνικά, από τη μια μέρα στην άλλη στο μουσικό γίγνεσθαι, αλλά προέκυψε σταδιακά και βαθμιαία, μέσα κυρίως από την modal Jazz του '50 (Berednt, 1989). Και προέκυψε ως ένα νέο μουσικό καλλιτεχνικό ρεύμα που ήρθε να συμπληρώσει και να ολοκληρώσει την ως τότε μουσική δημιουργική διαδικασία, δίνοντας κυρίαρχο ρόλο στον αυτοσχεδιασμό και στις αλληλεπιδράσεις (*interactions*) μεταξύ των μουσικών κατά τη διάρκεια του παιξίματος. Εδώ, τη θέση του προκαθορισμένου θέματος, παίρνει μια ιδέα ενός από τους μουσικούς του σχήματος σε μια χρονική στιγμή, μέχρι τη στιγμή που κάποιος άλλος από τους μουσικούς πάρει την πρωτοβουλία να προτείνει, να “καταθέσει” μια καινούργια ιδέα, η οποία μπορεί να έχει τη μορφή μιας μελωδικής γραμμής, ενός ρυθμικού μοτίβου, μια αρμονικής ακολουθίας, ή ακόμα και παραγωγής θορύβου, που θα λειτουργήσει με τη σειρά της ως νέα αφετηρία μουσικής δημιουργικής διαδικασίας. Επιπλέον, το όργανο που παίζει ο κάθε μουσικός, δεν του καθορίζει αναγκαστικά και το ρόλο που θα διαδραματίσει μέσα στα πλαίσια του μουσικού του σχήματος. Έτσι, η σειρά που θα αυτοσχεδιάσει ο καθένας, το ποιος θα αποφασίσει να αυτοσχεδιάσει ή να συνοδεύσει τον άλλο, ή τέλος, το αν θα αυτοσχεδιάσουν όλοι μαζί ταυτόχρονα ή διαδοχικά, είναι αποφάσεις

στιγμιαίες και κατά κάποιο τρόπο αυθόρμητες, που παίρνονται μέσα στο χρόνο της μουσικής δημιουργικής διαδικασίας.

Κάθε επαγγελματίας μουσικός της jazz, έχει μέσα του μια μουσική «τράπεζα», ένα μουσικό «απόθεμα» μουσικών ιδεών, φράσεων, μοτίβων, που είναι αποτέλεσμα των πολλών ωρών προσωπικής μελέτης, προβών, ακρόασης ηχογραφήσεων και συναυλιών. Από το παραπάνω υλικό, το οποίο αποτελεί έναν “όγκο δεδομένων” που με το πέρασμα των χρόνων αυξάνεται και μεταβάλλεται συνεχώς, ο παραπάνω μουσικός, είναι σε θέση να αντλεί στοιχεία και να τα χρησιμοποιεί αυτούσια αλλά και παραλλαγμένα ανά πάσα στιγμή και χωρίς κάποιου είδους προετοιμασία ή σκέψη κατά την ώρα του παιξίματος (Berliner, 1994). Ακόμα, μπορεί να τα χρησιμοποιήσει και ως αφορμή για να παίξει κάτι το τελείως καινούργιο. Πρόκειται για μια συνεχόμενη και δυναμική δημιουργική διαδικασία σε συνάρτηση με τον χρόνο, όπου η στιγμιαία έμπνευση του κάθε μουσικού που αυτοσχεδιάζει, έρχεται ως αποτέλεσμα όχι μόνο προσωπικών διεργασιών, συνειδητών και μη συνειδητών, αλλά και συλλογικών διεργασιών, μέσω της αλληλεπίδρασης με τα υπόλοιπα μέλη του εκάστοτε μουσικού σχήματος. Διεργασίες που είναι πολύ δύσκολο να εξηγηθούν ή να κωδικοποιηθούν με κάποιον ορθολογικό τρόπο ακόμα και από τους ίδιους τους μουσικούς, πολλοί από τους οποίους μάλιστα, αρνούνται συνειδητά να μπουν καν στη διαδικασία να ανακαλύψουν τους λόγους και τις πηγές της μουσικής δημιουργικότητάς τους, φοβούμενοι ότι θα χαθεί η μαγεία και η ουσία της έμπνευσής τους.

Χαρακτηριστικές είναι μάλιστα οι παραινέσεις βετεράνων της jazz προς τους νεότερους (Berliner, 1994, σ.2,) όπου τους προτρέπουν να μη σκέπτονται τι θα παίξουν, απλά να παίζουν και να αφήσουν τη μαγεία της δημιουργικότητας να τους οδηγήσει παραπέρα. Βέβαια το γεγονός ότι ένας μουσικός της jazz δε θα παίξει ποτέ

τον ίδιο αυτοσχεδιασμό σε ένα συγκεκριμένο κομμάτι, δε σημαίνει ότι δεν έχει αποκτήσει ένα προσωπικό στυλ και ταυτότητα στο παίξιμό του.

Όπως αναφέρει κι ο Wynton Marsalis, από νωρίς παρατήρησε ότι ενώ αυτά που άκουγε από κάποιο μουσικό ήταν διαφορετικά από συναυλία σε συναυλία, παρ' όλα αυτά μπορούσε να διακρίνει το ξεχωριστό χαρακτήρα, το προσωπικό στυλ: *“Να, εδώ παίζει ο Miles” (Miles Davis)*, αναφέρει χαρακτηριστικά κατά την ακρόαση διαφόρων δίσκων, *“κι εδώ ο Trane” (John Coltraine)*. *“Εδώ είναι ο Newk (Sonny Rollins), είναι καταπληκτικό αυτό που κάνει με τον ρυθμό”* (Berliner, 1994, σ. 2).



Εικόνα 1: Wynton Marsalis

Κάποιος που θέλει να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη jazz, θα πρέπει να προσπαθήσει να «λύσει» αυτό το μυστήριο του αυτοσχεδιασμού, της στιγμιαίας μουσικής δημιουργικότητας, μέσα από τη μελέτη, όχι μόνον της τεχνικής του οργάνου και των θεωρητικών εννοιών, αλλά και με την μελέτη του έργου όλων εκείνων των

μεγάλων, παλαιών και σύγχρονων καλλιτεχνών, που θεμελίωσαν και ανέπτυξαν αυτή τη μουσική και διεύρυναν τη διεθνή jazz κοινότητα (*jazz society*).

Επιπλέον, στις μέρες μας, για κάποιον που επιθυμεί να ασχοληθεί σοβαρά με τη μελέτη της jazz, υπάρχει ένα πλήθος δισκογραφίας, βίντεο και κυρίως βιβλίων με διάφορες μεθόδους για την τεχνική και θεωρητική του κατάρτιση. Στα παραπάνω βιβλία, σχεδόν πάντα, περιέχεται και μια εισαγωγή με παρατηρήσεις και συμβουλές του συγγραφέα για το λόγο που θα πρέπει να μελετήσει κάποιος τη συγκεκριμένη ύλη, έχοντας ως απώτερο και μοναδικό στόχο την ικανότητα μουσικής δημιουργίας. Για παράδειγμα, ο Mark Levine στην εισαγωγή του βιβλίου του *“The Jazz Theory Book”* (1995) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ένα καλό αυτοσχεδιαστικό σόλο αποτελείται κατά 99% από υλικό κατανοητό, που μπορεί να αναλυθεί και να εξηγηθεί και να κατηγοριοποιηθεί μουσικά, αλλά και από ένα 1% που είναι που είναι απλά μαγικό και ανεξήγητο! Και συνεχίζει ο Levine (1995), ότι για να φτάσει κάποιος σ αυτό το 1%, θα πρέπει (μέσω της μελέτης του υπόλοιπου 99%) να καταφέρει να προσπεράσει τη θεωρία. Όταν ακούμε ένα ωραίο σόλο, ο αυτοσχεδιαστής δεν σκέφτεται την ώρα που παίζει τις συγχορδίες ή τη φόρμα του κομματιού ή ακόμα την κατάλληλη κλίμακα και φράση. Αυτό το έχει ήδη κάνει. Το έχει κατακτήσει σε τέτοιο σημείο που δεν χρειάζεται πλέον να σκέφτεται τα θεωρητικά στοιχεία και είναι σε θέση να παίζει πέραν της θεωρίας φτάνοντας στο περίφημο 1%. Ο Charlie Parker έχει πει *“μάθε τις συγχορδίες ενός μουσικού κομματιού, αλλά όταν πας να παίζεις, απλά ζέχασέ τις!”* (Levine, 1995, σ.1).



Εικόνα 2: Charlie Parker

Πολύ σημαντικό στοιχείο και αναπόσπαστο κομμάτι του αυτοσχεδιασμού, που έχει τις ρίζες του στις μακροχρόνιες παραδόσεις των κοινωνιών όπου γεννήθηκε και αναπτύχθηκε η αυτοσχεδιαζόμενη προφορική μουσική, είναι οι δυναμικές αλληλεπιδράσεις και ανταποκρίσεις (*interactions*) που πραγματοποιούνται μεταξύ των μουσικών κατά την μουσική πράξη (*live performance*), αλλά και μεταξύ των μουσικών και του κοινού που τους παρακολουθεί, το οποίο συμμετέχει ενεργά στην όλη δημιουργική διαδικασία.

Όσον αφορά το *interaction* σε προσωπικό επίπεδο μεταξύ των μουσικών κατά τη διάρκεια του παιξίματος και του αυτοσχεδιασμού, η διάθεση για *interaction* δεν φαίνεται να είναι πάντα επιθυμητή ή ακόμα και αντιληπτή από όλους τους μουσικούς. Χαρακτηριστικές είναι οι απαντήσεις μουσικών στην ερώτηση του Berliner(1994) στα

πλαίσια συνέντευξης όπως καταγράφεται στο βιβλίο του *“Thinking in Jazz”* περί του αν ακούνε, αλλά και του τί ακούνε κατά τον αυτοσχεδιασμό τους από τα υπόλοιπα μέλη του συγκροτήματος:

“Το μυαλό σου είναι βασικά απασχολημένο με το τί θα παίζεις εσύ μόνο”

“Συμβαίνουν όλα τόσο γρήγορα και πρέπει να δώσεις τον καλύτερό σου εαυτό, που δεν προλαβαίνεις να ασχοληθείς με τους υπόλοιπους”

“Εξαρτάται, άλλες φορές ακούς τους άλλους κι άλλες όχι”

“Πρέπει να ακούς τους συμπαίκτες σου πολύ προσεκτικά. Αλλιώς αυτό που παίζεις δεν είναι jazz!”(Berliner, 1994, σ. 7).

Πρέπει να σημειωθεί ότι η τελευταία απάντηση αποτέλεσε και τη βασικότερη αφορμή για την παρούσα εργασία. Παρ όλο που οι μουσικοί, όπως φαίνεται παραπάνω, δεν μπορούν ή και δε θέλουν να μπουν στη διαδικασία να αναλύσουν το τελικό προϊόν του αυτοσχεδιασμού και προπαντός το ρόλο του interaction που οδηγεί σ' αυτό, η παρούσα εργασία έχει ως στόχο να ψηλαφίσει το φαινόμενο του interaction.

Πιστεύεται ότι με την συγκεκριμένη έρευνα θα εξαχθούν συμπεράσματα που θα βοηθήσουν τους μελλοντικούς μουσικούς στην εκπαίδευσή τους, αλλά και τη μουσική εκπαίδευση γενικότερα.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η jazz είναι μια κατ'εξοχήν αυτοσχεδιαστική μουσική που άλλες φορές ακολουθεί κάποιες προκαθορισμένες μορφολογικές φόρμες (*standard jazz*), ενώ άλλες φορές αυτές οι φόρμες υπερβαίνονται ή και καταργούνται (*free jazz*). Το μουσικό αποτέλεσμα που

προκύπτει κάθε φορά, δεν είναι κάτι που μπορεί να προκαθορισθεί, καθώς εξαρτάται από τη μουσική δημιουργικότητα που προκύπτει κατά την αυτοσχεδιαστική διαδικασία. Αυτή βασίζεται σε δύο παράγοντες: Πρώτον, στην αυτοσχεδιαστική ικανότητα του κάθε μουσικού και δεύτερον, στις δυναμικές σχέσεις (*interactions*) που δημιουργούνται μεταξύ των μουσικών που αυτοσχεδιάζουν, αλλά και μεταξύ μουσικού και ακροατηρίου.

Καθώς ο δεύτερος παράγοντας (*interaction*) περιέχει υποκειμενικές, ψυχολογικές αλλά και κοινωνικές παραμέτρους, η οποιαδήποτε έρευνα και εξαγωγή συμπερασμάτων μπορεί να γίνει μόνο σε ποιοτικό επίπεδο. Κάτι τέτοιο θα επιχειρήσει να κάνει και η συγκεκριμένη έρευνα, ελπίζοντας να καταλήξει σε συμπεράσματα που θα βοηθήσουν τον επαγγελματία αλλά και ερασιτέχνη μουσικό, τον εκπαιδευτικό και τον μαθητή, να κατανοήσουν ακόμα καλύτερα την έννοια του *interaction* κατά την αυτοσχεδιαστική διαδικασία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

Ο Αυτοσχεδιασμός (Improvisation) στην Jazz

Σ αυτό το κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τον αυτοσχεδιασμό και την άρρηκτη σχέση του με την jazz μουσική, σε μια προσπάθεια ιστορικής, κοινωνιοπολιτικής, επιστημονικής, παιδαγωγικής και πρακτικής προσέγγισης.

1.1. Αυτοσχεδιασμός και Δυτική «Κλασική» Μουσική Παράδοση

Από τις αρχές του 19ου αιώνα, η Δύση, αντιπαρέθετε το «μεγαλείο» της γραμμένης σε παρτιτούρες κλασικής μουσικής σύνθεσής της, απέναντι στην «πρωτόγονη» και «εμβρυική» όπως την χαρακτήριζε, αυτοσχεδιαστική προφορική μουσική των «άλλων» περιοχών του κόσμου, οι οποίες τις περισσότερες φορές βέβαια τύγχανε να είναι και αποικίες της (Nooshin, 2003, σ. 249).

Αυτό που επικρατούσε για πολλά χρόνια στους μουσικούς κύκλους της Δυτικής Ευρώπης ήταν ο ισχυρισμός ότι για να θεωρηθεί μια μουσική ως τέχνη, θα πρέπει να εμπεριέχει οπωσδήποτε το στοιχείο της σύνθεσης. Με άλλα λόγια, δόθηκε έμφαση μόνο στη γραμμένη μουσική, η οποία δίνει τη δυνατότητα στον συνθέτη να προετοιμάσει, να σκεφτεί, να γράψει και να επανεξετάσει το έργο του πριν από την ερμηνεία του. Κάτι τέτοιο, που αποτελούσε τον κανόνα και το πρότυπο της μουσικής τέχνης της Δύσης, ερχόταν σε πλήρη σύγκρουση με την προφορική- αυτοσχεδιαστική μουσική των «άλλων» περιοχών του κόσμου, όπως η Ασία, η Αφρική και η Αμερική,

όπου ο αυτοσχεδιαστής μουσικός, “εκτελούσε χρέη” συνθέτη και ερμηνευτή την ίδια ακριβώς χρονική στιγμή, χωρίς προετοιμασία, χωρίς δεύτερη σκέψη και επανεξέταση, πράγμα αδιανόητο και άκρως αντικαλλιτεχνικό για τη δυτική κουλτούρα. Αυτές οι αυθόρμητες, απλοϊκές, μέχρι και αφελείς μουσικές παραδόσεις, δε μπορούσαν να σταθούν ισάξια, απέναντι στα μεγαλειώδη συμφωνικά έργα των κλασικών της Δύσης, παρ όλο που ο αυτοσχεδιασμός έπαιξε σημαντικό ρόλο στην δυτική μουσική για πολλά χρόνια μέχρι την εποχή του μπαρόκ και πολλοί συνθέτες ήταν συγχρόνως και πολύ ικανοί αυτοσχεδιαστές (Nooshin, 2003). Με το πέρασμα των χρόνων, ο αυτοσχεδιασμός έχασε τη σημασία του και εκτοπίστηκε στο περιθώριο κυρίως από τους θεωρητικούς της μουσικής.

Μέσα στα πλαίσια μιας δυαδικότητας μεταξύ καλού και κακού, σωστού και λάθους, λογικού και παράλογου, που επικρατούσε στις «ανεπτυγμένες» ευρωπαϊκές κοινωνίες και λειτουργούσε ως βασικό στοιχείο συνοχής και διατήρησης της υπάρχουσας κοινωνικοπολιτικής κατάστασης αλλά και ως μέσο προάσπισης και προώθησης της επεκτατικής και αποικιοκρατικής τους πολιτικής (Δύση-Ανατολή), η «σωστή» ευρωπαϊκή μουσική σύνθεση έβρισκε απέναντί της την «λάθος» αυτοσχεδιαστική προφορική μουσική των άλλων λαών.

Έτσι, ο αυτοσχεδιασμός θεωρείτο ως μια εξαίρεση, ως ένα μουσικό ατόπημα, σε σχέση με την “κανονική” μουσική της ανεπτυγμένης δυτικής Ευρώπης, Αντιπροσώπευε οτιδήποτε πεζό και ακατέργαστο, χωρίς σκέψη και λογική, χωρίς προετοιμασία και πλάνο, όλα αυτά δηλαδή που πίστευαν ότι χρειάζεται να έχει η μουσική για αναχθεί σε τέχνη (Nooshin, 2003, σ.250).

Επιπλέον, δεν γινόταν απλά μια διαπίστωση ύπαρξης δύο διαφορετικών μουσικών συστημάτων, αλλά υπήρχε και μια σαφής αναγωγή ως προς την

ανωτερότητα της Δύσης απέναντι στους «άλλους» λαούς της Ασίας, της Ινδίας, της Βόρειας Αμερικής και της Μέσης ανατολής. Κατ επέκταση, η παραπάνω διτότητα, αντανακλούσε φυσικά και σε κοινωνικοπολιτικό και ανθρωπολογικό επίπεδο, όσον αφορούσε τους ίδιους τους ανθρώπους.

Έτσι, κατά τους δυτικούς, οποιοδήποτε μουσικό αποτέλεσμα χωρίς προετοιμασία, προκαθορισμένη δομή και έλεγχο για τυχόν λάθη πριν από την μουσική εκτέλεση, με άλλα λόγια, χωρίς παρτιτούρα, δεν εθεωρείτο έργο τέχνης.

Όσον αφορά τη jazz μουσική, έχουμε την περίπτωση όπου ο διαχωρισμός μεταξύ ανεπτυγμένων και υπανάπτυκτων λαών, άρα και μουσικών τους, γίνεται μέσα στο ίδιο γεωγραφικό πλαίσιο, στην Αμερικανική ήπειρο, και δεν ορίζεται από τον μουσικό- γεωγραφικό χάρτη που δημιουργεί τα δίπολα «Δύση-Ανατολή» και «Βορράς-Νότος» (Merriam, 1964, σ. 242-3).

Όπως είχε διαχωρίσει και παλαιότερα τη θέση της απέναντι στην «κατώτερη» ινδιάνικη προφορική αυτοσχεδιαστική μουσική, η δυτική κουλτούρα των Ευρωπαίων αποίκων της Αμερικής έρχεται τώρα αντιμέτωπη με τη νέα αυτή μουσική που γεννιέται στο ίδιο της το έδαφος. Απ τη μία έχουμε τη μουσική ως τέχνη, κι από την άλλη, την jazz. Και μάλιστα, η πόλωση που δημιουργείται μεταξύ τους είναι τόσο ακραία, ώστε για να κατανοήσει κάποιος την πρώτη έννοια, δεν είχε να πάρει τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μία μουσική και απλά να τα αντιστρέψει και έτσι να περιγράψει την άλλη, (Levine, 1988, σ.7).

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ειδικά από τη δεκαετία του '20 ως και τη δεκαετία του '40, είχε κηρυχθεί ένας πόλεμος εναντίον της jazz και της αυτοσχεδιαστικής της βάσης, καθώς εθεωρείτο ότι αντιπροσώπευε, πέρα της αφρικάνικης υπανάπτυκτης καταγωγής της, ιδέες και έννοιες που απειλούσαν τις αξίες και τα πιστεύω του δυτικού

πολιτισμού. Έτσι, η jazz γινόταν αντιληπτή ως ένα μουσικό «μόρφωμα», που η κοινωνική της βάση ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την εγκληματικότητα, τους βανδαλισμούς, τον παραλογισμό, την βαρβαρότητα και γενικά όλα εκείνα τα φαινόμενα εκφυλισμού μιας κοινωνίας, αλλά και ως το σύμβολο και το “εργαλείο” της φυσικής και ψυχικής κατάρρευσης των μελών της.

Ο Berger (1947) αναφέρεται σε τρεις βασικούς λόγους απόρριψης της jazz από την κοινή γνώμη ως τα μέσα του 20ου αιώνα (Merriam & Raymond, 1960, σ. 213). Ο πρώτος είναι η ταύτισή της με αντικοινωνικές συμπεριφορές και με τον υπόκοσμο στα πλαίσια μιας γενικής στρατηγικής περιθωριοποίησής της. Ο δεύτερος είναι η απόρριψή της ως μουσική από τους ίδιους τους μουσικούς, αυτούς βέβαια που είχαν κλασική παιδεία και θεωρούσαν αδιανόητο το γεγονός ότι η jazz θα μπορούσε να σταθεί δίπλα στη Δυτικοευρωπαϊκή μουσική τέχνη με ιστορία και εξέλιξη αιώνων. Κι ο τρίτος λόγος είναι ότι η jazz έχοντας καταβολές από τα spirituals και τα blues των «νέγρων» αντιπροσώπευε τη μουσική και καλλιτεχνική έκφραση μιας κατώτερης φυλής και οποιαδήποτε προσπάθεια αναγνώρισης και ανάδειξής της, αποτελούσε απειλή για την κοινωνία των λευκών (Berger, 1947).

Η ειρωνεία είναι ότι η αναγνώρισή της jazz, ως μια σπουδαία μορφή τέχνης, ήρθε μόνο όταν οι ίδιοι οι Ευρωπαίοι στράφηκαν προς την Αμερικάνικη ήπειρο (όπως και σε άλλες περιοχές, όπως Ινδία, Ιράν, Αφρική, Αυστραλία) κατά τη δεκαετία του '50, προκειμένου να αναζητήσουν νέες καλλιτεχνικές ιδέες και προτάσεις που θα τους έδιναν ώθηση για να «ξεκολλήσουν» από μια μακρόχρονη παραδοσιακή και πεπερασμένη αντίληψη γύρω από τη μουσική και την τέχνη γενικότερα. Μόνο τότε οι κάτοικοι της Αμερικής αντιλήφθηκαν την αξία της jazz και την αναγνώρισαν τελικά σαν μια σοβαρή και προπαντός ως μια γηγενή και ανεξάρτητη από την

δυτικοευρωπαϊκή παράδοση, μορφή μουσικής τέχνης. Μια μουσική που ήταν δικιά τους και συνέβαλε κι αυτή σημαντικά στην απογαλακτοποίηση και ανεξαρτησία της Αμερικής από την «μητέρα» Ευρώπη (Adler, 1976, σ. 52).

Πρέπει να σημειωθεί ότι αυτό που η jazz τελικά κατάφερε να κάνει ήταν να ενώσει κι όχι να διαχωρίσει τη μουσική ανάλογα με την καταγωγή της, με το αν ήταν γραμμένη ή όχι, με το αν η αρμονία της ήταν σύμφωνη ή διάφωνη κ.λ.π. Ο μεγάλος πιανίστας, συνθέτης και bandleader Duke Ellington είχε προβλέψει ήδη από τη δεκαετία του '40, ότι σύντομα αυτό που θα υπάρχει θα είναι απλά μία μουσική. *“Δε θα χρειάζεται να πεις αν είναι jazz ή όχι, απλά αν σ'αρέσει ή όχι”*. Ανάλογα, έχει εκφραστεί και τρομπετίστας και συνθέτης Dizzy Gillespie, λέγοντας ότι απλά υπάρχει καλή και κακή μουσική. Κι ο σαξοφωνίστας και συνθέτης Charlie Parker, όταν ρωτήθηκε αν υπάρχουν διαφορές μεταξύ jazz και Ευρωπαϊκής μουσικής τέχνης, απάντησε ότι στην τέχνη δεν υπάρχουν διαχωριστικές γραμμές (Russel 1973, σ. 293).

Οι παραπάνω δηλώσεις βέβαια, δεν πρέπει να μας οδηγήσουν στο συμπέρασμα, ότι δηλαδή οι μουσικοί της jazz δεν είχαν συνείδηση του ότι ήταν φορείς μιας νέας και επαναστατικής καλλιτεχνικής πρότασης στην παγκόσμια μουσική. Αυτή η νέα πρόταση ήταν καινοτόμα σε πολλά επίπεδα και ερχόταν πολλές φορές μάλιστα και σε συνειδητή και ηθελημένη σύγκρουση με το κατεστημένο της δυτικής κλασσικής μουσικής. Όπως για παράδειγμα σε επίπεδο τεχνικής του οργάνου, όπου έχουμε και την περίπτωση του σπουδαίου ντράμερ Max Roach και του τρομπετίστα Kenny Dorham, οι οποίοι κατά την φοίτησή τους στα μουσικά πανεπιστήμια του Μανχάταν και της Νέας Υόρκης αντίστοιχα, δέχθηκαν σκληρή κριτική για τον “λάθος” τρόπο που έπαιζαν το όργανό τους. Επιπλέον, ενώ στα ωδεία, οι σπουδαστές των πνευστών οργάνων, διδάσκονται πώς να παράγουν έναν κοινό και ομοιόμορφο ήχο για τις

ανάγκες μιας συμφωνικής ορχήστρας ή ενός άλλου κλασσικού συνόλου, οι jazz πνευστοί μαθαίνουν πώς να εξερευνούν, να ανακαλύπτουν και τελικά να προβάλλουν τον προσωπικό και αντιπροσωπευτικό τους ήχο (Holland, 1987).

Κάτι τέτοιο εννοούσε και ο Benny Goodman, όταν προσπαθούσε να περιγράψει τη διπλή του ζωή ως μουσικού της jazz και ως κλασσικού κλαρινετίστα:

Η εκφραστικότητα είναι η μεγαλύτερη διαφορά μεταξύ των δύο αυτών μουσικών στυλ... οι πιο σπουδαίοι υποστηρικτές της jazz, είναι αυτοί με τη μεγαλύτερη αυθεντικότητα σε μουσικές ιδέες σε συνδυασμό με την απαραίτητη τεχνική που χρειάζεται για τη πραγματοποίησή τους, ενώ στην κλασσική μουσική... ο μουσικός πρέπει να ψάξει και να δει μέσα στο μυαλό του συνθέτη και να παίξει με τον τρόπο που πιστεύει ότι εννοούσε ο συνθέτης όταν έγραφε το ανάλογο έργο, (Goodman 1951, σ. 181).



Εικόνα 3: Benny Goodman

Για τέλος, παραθέτουμε την «κόντρα» μεταξύ του John Cage και του Cecil Taylor και την απάντηση του δεύτερου, όταν ο πρώτος «τόλμησε» να κριτικάρει την jazz για το ότι στηρίζεται τόσο πολύ στην εκφραστικότητα και το συναίσθημα:

Δεν έχει το δικαίωμα, ούτε ο ίδιος, ούτε ακόμα κι ο Stravinsky (!), να κάνει οποιοδήποτε σχόλιο για τη jazz.....έχω ξοδέψει πολλά χρόνια στα σχολεία μαθαίνοντας για την ευρωπαϊκή μουσική και την παράδοσή της, ενώ όλες αυτές οι “γάτες” δεν ξέρω κατά πόσο γνωρίζουν οτιδήποτε για το Harlem, πέρα ίσως από το πού βρίσκεται.....δεν μπήκαν ποτέ στη διαδικασία να σκεφτούν και να συζητήσουν για το ποια ήταν τα κριτήρια του Louis Armstrong για την ομορφιά και την αισθητική στην μουσική και μέχρι να γίνει κάτι τέτοιο, δεν μ ενδιαφέρει καθόλου η γνώμη τους, (Spellman, 1966, σ.34).

Η jazz μουσική από τη γέννηση της, αντιμετώπιστηκε από το δυτικοευρωπαϊκό κατεστημένο του 19ου και του πρώτου μισού του 20ου αιώνα, ως ένα «ξένο» αλλά και υποδεέστερο μουσικό ιδίωμα, ανάλογο με αυτό των άλλων αυτοσχεδιαστικών μουσικών παραδόσεων του κόσμου, σε σχέση πάντα με την δυτική κλασική μουσική η οποία πρόβαλε τη μουσική της ως την μοναδική μορφή μουσικής τέχνης. Η δικαιολογία ήταν ότι για να θεωρηθεί μια μουσική ως τέχνη, θα πρέπει να περιέχει το στοιχείο της σύνθεσης, η οποία μπορεί να επιτευχθεί μόνο στα πλαίσια της γραπτής μουσικής όπου δίνεται η δυνατότητα και το χρόνο στον συνθέτη να εμπνευστεί, να οργανώσει και προγραμματίσει το έργο του πριν από την εκτέλεσή του. Κάτι τέτοιο ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με την αυθόρμητη, στιγμιαία και απρόβλεπτη αυτοσχεδιαστική συνθετική διαδικασία της jazz και δε θα μπορούσε με κανέναν τρόπο να θεωρηθεί από τους κλασσικούς θεωρητικούς ως μια σοβαρή μορφή μουσικής σύνθεσης, πόσο μάλλον ως μια μορφή μουσικής τέχνης. Η παραπάνω αντιμετώπιση αποτελούσε μια ακόμα συνιστώσα μιας γενικότερης στρατηγικής που εφάρμοζε η δύση για πολιτικούς, κοινωνικούς, αλλά και επεκτατικούς της σκοπούς, με στόχο να εμφανίσει μια ανωτερότητα της απέναντι στους «άλλους» λαούς χωρίς δυτικοευρωπαϊκή κουλτούρα, μέσα στα πλαίσια μιας δυαδικής σύγκρισης όπου από τη μια μεριά ήταν η Δύση- Βορράς και μαζί της το καλό, το όμορφο και το πολιτισμένο κι απ την άλλη η Ανατολή-Νότος που αντιπροσώπευε το κακό το άσχημο και το πρωτόγονο.

1.2. Ο Αυτοσχεδιασμός ως Αντικείμενο Μουσικής Έρευνας

Όπως αναφέρει η Nooshin (2003, σ. 25), από τις αρχές της δεκαετίας του '60, αρχίζουν να διαφαίνονται τα πρώτα σοβαρά σημάδια επιστημονικού ενδιαφέροντος από Αμερικανούς και Ευρωπαίους εθνομουσικολόγους, όσον αφορά στη μελέτη του jazz αυτοσχεδιασμού, ως μια σημαντική και σοβαρή μορφή μουσικής σύνθεσης. Αυτή η αλλαγή στάσης, τη συγκεκριμένη περίοδο, απέναντι στην αυτοσχεδιαστική μουσική και ειδικότερα στο στοιχείο της ελευθερίας που περιέχει αυτή, ίσως να έχει να κάνει και με μια γενικότερη τάση που άρχισε να επικρατεί, για αλλαγή σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο. Μια προσπάθεια ανατροπής της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων μέσω κυρίως της προάσπισης αλλά και προώθησης της ανάγκης για ελευθερία της έκφρασης και της δημιουργικότητας. Έτσι, εκείνη την εποχή, ένα εύρος κοινωνικών, πολιτικών και ανθρωπιστικών εννοιών, ταυτίστηκε με τις αυτοσχεδιαστικές δυνατότητες της modal jazz, έχοντας ως βασική ιδέα, ως σλόγκαν, τη φράση *“μπορείς να νοιώσεις αλλά και να παράγεις ελευθερία μέσω του αυτοσχεδιασμού”*, (Monson, 1996, σ. 73). Ή, όπως παρατηρεί κι ο Titon: *«ίσως, σ ένα βαθύτερο επίπεδο, ο λόγος που εκτιμούμε τον αυτοσχεδιασμό, πέρα της μουσικής του αξίας, είναι το ότι αποτελεί παράδειγμα ελευθερίας του ανθρώπινου νου”* (Monson, 1996).

Αυτό που και πάλι όμως έλλειπε, ήταν μια εμπειριστατωμένη μουσικολογική έρευνα, που θα αναδείκνυε και θα αναγνώριζε την αξία της αυτοσχεδιαστικής μουσικής. Μια τέτοια έρευνα που θα ανακάλυπτε και θα ανέλυε όλες εκείνες τις απαραίτητες βάσεις και προϋποθέσεις, όπως η μακροχρόνια μελέτη και αφοσίωση που απαιτείται σε τεχνικές, σε μουσικές δομές και παραδόσεις, που θα κατέγραφε το πώς

αυτές εξελίχθηκαν και διαμορφώθηκαν διαχρονικά στις διάφορες περιοχές του κόσμου με αυτοσχεδιαστική μουσική παράδοση, όπως η Αφρική, η Ασία, η Βόρεια Αμερική και η Αυστραλία. Έτσι θα μπορούσε η μουσικολογία να καταλήξει τελικά σε επιστημονικά συμπεράσματα για το πώς παίρνει οντότητα αυτή η «άλλη» και «διαφορετική» μορφή μουσικής σύνθεσης και τέχνης.

Και όντως, ως ευχάριστη συνέπεια και επακόλουθο της παραπάνω αρχικής αναγνώρισης του στοιχείου της ελευθερίας που επικρατεί στην αυτοσχεδιαστική μουσική, αρχίζουν να κάνουν την εμφάνισή τους, από τη δεκαετία του '80, κάποιες πρώτες σοβαρές μουσικολογικές έρευνες, με σκοπό την πιο ολοκληρωμένη κατανόηση και ανάλυση, όλων εκείνων των θεωρητικών πλαισίων, των μορφολογικών δομών, των τεχνικών και συνθετικών ικανοτήτων καθώς και της μακρόχρονης αφοσίωσης που απαιτεί η αυτοσχεδιαστική και προφορική μουσική σύνθεση (Levine, 1988).

Έχει ενδιαφέρον το ότι η ορολογία που χρησιμοποιείται τις περισσότερες φορές από τους μουσικολόγους, προκειμένου να διατυπώσουν το συγκεκριμένο θεωρητικό πλαίσιο, είναι δανεισμένη από τη δυτική κλασική μουσική θεωρία. Έτσι για παράδειγμα, ο Becker μιλάει για «τεχνικές σύνθεσης» στις προφορικές παραδόσεις. Ή, ο Bailey αναφέρεται σε ένα στοιχειώδες μουσικό υλικό, που ενσαρκώνεται μέσα από «συνθετικές διαδικασίες», βασισμένες σε σιωπηρούς «κανόνες» και «στρατηγικές σύνθεσης». Ακόμα, ο Racy, περιγράφει ένα μεστό απόθεμα «μηχανισμών σύνθεσης» στην Αραβική μουσική τέχνη (Nooshin, 2003).

Και τελικά, οι έρευνες που θα ακολουθήσουν, θα καταλήξουν σε συμπεράσματα που θα αναγνωρίσουν τον αυτοσχεδιασμό ως μια πολύ σημαντική μορφή μουσικής σύνθεσης και τέχνης. Όπως για παράδειγμα, το γεγονός ότι η αυτοσχεδιαστική σύνθεση πραγματοποιείται ταυτόχρονα με τη μουσική ερμηνεία, δε σημαίνει ότι δεν

έχει προηγηθεί μια μακροχρόνια προετοιμασία και ότι δεν τηρούνται κάποιοι κανόνες όσον αφορά μορφολογικά και δομικά πλαίσια. Ή το ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι από τη φύση του προφορικός, δε σημαίνει ότι δεν είναι «καταγεγραμμένος» μέσω της προφορικής παράδοσης αρχικά, αλλά και μέσω των ηχογραφήσεων μετέπειτα, με την εξέλιξη της τεχνολογίας.

The image displays a musical score for the piece "Confirmation" by Charlie Parker. It consists of ten staves of music, numbered 9 through 17. The notation is complex, featuring a variety of chord voicings and rhythmic patterns. The chords are labeled with letters and accidentals, such as D, C#ø, F#7, B-, E7, A-, G7, F#-, B7, E-, A7, D, A-, D7, G, G, C-, F7, Bb, E-, A7, D, G7, F#-, B7, E-, A7, D, D, C#ø, F#7, B-, E7, A-, and D7. The music is written in a style characteristic of bebop, with intricate line work and frequent use of triplets and sixteenth notes. The overall structure is a single melodic line with a rich harmonic accompaniment.

Εικόνα 4: “Confirmation” by Charlie Parker

Το παραπάνω απόσπασμα από την απομαγνητοφώνηση και καταγραφή του σόλο του σαξοφωνίστα Charlie Parker (Aebersold & Slone, 1978) πάνω στις συγχορδίες της σύνθεσης του με τίτλο “Confirmation” αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτοσχεδιαστικής σύνθεσης. Εύκολα κάποιος μπορεί να συμπεράνει με μια απλή αρμονική και μορφολογική ανάλυση, ότι δεν υπάρχει ούτε μία νότα που να

έχει παιχθεί τυχαία. Επιπλέον, το γεγονός ότι το tempo του κομματιού είναι πάνω από 200 bpm αντιλαμβάνεται κανείς τις δεξιότητες που απαιτούνται για να επιτευχθεί το συγκεκριμένο μουσικό αποτέλεσμα.

Από τις αρχές της δεκαετίας του '60 παρατηρείται μια πρώτη αναγνώριση, από κάποιους Ευρωπαίους και Αμερικανούς θεωρητικούς, κατ' αρχήν του στοιχείου της ελευθερίας που περιέχει η αυτοσχεδιαστική μουσική. Αυτό συμβαίνει στα πλαίσια μιας γενικότερης κοινωνικοπολιτικής τάσης για αλλαγή και προώθηση της ελεύθερης σκέψης και της δημιουργικότητας που βρίσκει αντίκρισμα στη *modal jazz* που επικρατεί ως μουσικό ρεύμα της jazz εκείνη την εποχή.

Παρ' όλα αυτά η δυτική κλασική μουσική θα συνεχίσει να διατηρεί τα πρωτεία της μοναδικής σοβαρής μορφής μουσικής σύνθεσης μέχρι και τη δεκαετία του '80 οπότε και ξεκινάνε κάποιες σοβαρές μουσικολογικές μελέτες που τελικά θα αναδείξουν όλα τα μορφολογικά και θεωρητικά στοιχεία που θα αναδείξουν τη συνθετική και καλλιτεχνική αξία της jazz μουσικής.

1.3. Ο Αυτοσχεδιασμός ως Εκπαιδευτική Προσέγγιση

Από τη στιγμή που στον αυτοσχεδιασμό, αναγνωρίζεται και καταγράφεται, πέραν της πρακτικής του και η θεωρητική του υπόσταση, ως αλληλένδετο στοιχείο ακολουθεί και η συστηματοποίηση μιας διδακτικής του.

Όπως είχε πει κι ο Mellers (1964): “*Αν η jazz είναι μουσική, τότε πρέπει να είναι μια μουσική που πρέπει να είναι κατανοητή από τους μουσικούς*”. Το νόημα της παραπάνω πρότασης του Mellers είναι προφανές. Η jazz μουσική είναι κατανοητή για

όποιον θα μπει στον κόπο να την ακούσει και να ασχοληθεί μαζί της. Δεν παύει βέβαια να αποτελεί ένα ξεχωριστό μουσικό στυλ με τη δικιά της παράδοση, τις δικές τις τεχνικές και τα δικά της χαρακτηριστικά (Dommet, 1964, σ. 11).

Ιστορικά, οι προσπάθειες για μια πιο σοβαρή ένταξη της jazz στους κύκλους της εκπαίδευσης, ξεκίνησαν από τη δεκαετία του '60 κι έπειτα. Μέχρι τότε, το μάθημα της jazz είχε απλά την έννοια της συμμετοχής κάποιου ή κάποιας στη μπάντα του σχολείου ή του πανεπιστημίου, ως μάθημα επαγγελματικού προσανατολισμού, για την μετέπειτα ενασχόλησή του/της ως μέλος σε διάφορες *big bands* και *dance bands* (Luty, 1982). Από το '60 και μετά και κυρίως από τη δεκαετία του '80 κι ύστερα, παρατηρούμε μια σειρά από πιο σοβαρές και πιο εντατικές επιστημονικές εργασίες από την πανεπιστημιακή κοινότητα για το συγκεκριμένο θέμα, που συνεχίζονται βέβαια και στις μέρες μας.

Για παράδειγμα, μια πολύ ενδιαφέρουσα και σύγχρονη επιστημονική προσέγγιση, που αφορά στη διδασκαλία του (jazz) αυτοσχεδιασμού, αποτελεί και το άρθρο της Wendy Hargreaves (2012), με τίτλο “*Generating ideas in jazz improvisation: where theory meets practice*”. Το συγκεκριμένο άρθρο, είναι αποτέλεσμα της συγκριτικής μελέτης εκπαιδευτικών εγχειριδίων με θέμα τον jazz αυτοσχεδιασμό, αλλά κυρίως δύο προγενέστερων πανεπιστημιακών ερευνών, των Pressing (1988) και Sudnow (2001). Πιο συγκεκριμένα, ο Pressing μίλησε για τη σχέση των κινησιακών προγραμματισμών (*motor programming*) και της αυτοσχεδιαστικής πράξης. Ο αυτοσχεδιαστής παράγει μια ιδέα, ο εγκέφαλος σχηματίζει ένα πλάνο (*motor schema*) για το πώς το σώμα θα παράξει τη συγκεκριμένη ιδέα, το σώμα εφαρμόζει το πλάνο και η μουσική ιδέα γίνεται πράξη. Επιπλέον αναφέρθηκε στη γραμμική σχέση μεταξύ του πλήθους μοτίβων και φρασεολογίας που

έχει αποθηκευμένες ο εγκέφαλος ως αποτέλεσμα μελέτης και εμπειρίας, σε σχέση με την παραγωγή ιδεών που προκύπτουν από μηχανικές κινήσεις του σώματος του αυτοσχεδιαστή (παρακάτω, η Hargreaves θα ονομάσει αυτήν την κατηγορία παραγωγής ιδεών “*motor-generating ideas*”). Ο Sudnow μεταξύ άλλων μιλάει για το συγχρονισμό εγκεφάλου και σώματος. Την ικανότητα δηλαδή του αυτοσχεδιαστή, την ιδέα που έχει στο μυαλό του, προκαθορισμένη ή όχι, να την κάνει πράξη επί τόπου κατά τη δημιουργική διαδικασία.

Η Hargreaves λοιπόν, ασχολείται με το πιο σημαντικό αλλά και το πιο δύσκολο θέμα που απασχολεί όλους τους «υποψήφιους» jazz αυτοσχεδιαστές: με το πώς θα παράξουν ιδέες κατά τον αυτοσχεδιασμό τους και από πού θα τις αντλήσουν, προκειμένου να έχουν ένα ενδιαφέρον και υψηλού επιπέδου μουσικό αποτέλεσμα. Εδώ βέβαια προκύπτει ένα ερώτημα: χρειάζεται όντως ο μουσικός που αυτοσχεδιάζει, να γνωρίζει πάντα από πού προέρχονται οι ιδέες του, να γνωρίζει ποιες είναι ακριβώς οι πηγές έμπνευσής του; Η απάντηση είναι προφανώς όχι. Αλλά σε επίπεδο διδασκαλίας, αποτελεί προνόμιο για τον καθηγητή, το να κατέχει μια σειρά από πιθανές πηγές άντλησης ιδεών, οι οποίες θα βοηθήσουν τον μαθητή του, να μνηθεί ευκολότερα στην αυτοσχεδιαστική διαδικασία. Η συνδυαστική έρευνα της Hargreaves, καταλήγει τελικά σε τρεις κατηγορίες παραγωγής- άντλησης ιδεών.

Η πρώτη κατηγορία, αποτελεί και την πιο κοινή μορφή εκπαιδευτικής προσέγγισης, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για σχετικά αρχάριους μαθητές (αρχάριους όχι απαραίτητα όσον αφορά την τεχνική τους, αλλά κυρίως όσον αφορά την εμπειρία τους σε ακροάσεις ηχογραφήσεων, συναυλιών, μελέτης ιστορικών και βιογραφικών εγχειριδίων, αλλά και συμμετοχής των ίδιων σε διάφορα μουσικά σύνολα). Αυτή η

κατηγορία, έχει να κάνει με την παραγωγή ιδεών, μέσω της χρήσης κοινών στρατηγικών και τεχνικών (*strategy-generated ideas in education practice*).

Το πλεονέκτημά της συγκεκριμένης κατηγορίας, είναι ότι αυτές οι στρατηγικές και οι τεχνικές, είναι κάτι το συνειδητό, το χειροπιαστό, κάτι που μπορεί να αναλυθεί και να εξηγηθεί, να μετασχηματιστεί και φυσικά να εφαρμοστεί. Περιέχει έναν όγκο δεδομένων από μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα (patterns), κλίμακες και τρόπους (modes), αρπίσματα συγχορδιών με τις προεκτάσεις τους και τις αντικαταστάσεις τους, χρωματικές προσεγγίσεις και ξένους φθόγγους, συνοδευόμενα από οδηγίες, κανόνες και συμβουλές για τη χρήση τους. Πρόκειται δηλαδή για ένα θεωρητικό πλαίσιο, του οποίου το περιεχόμενο, ο μαθητής καλείται να εφαρμόσει όσο καλύτερα και όσο περισσότερο μπορεί, αυτούσιο ή παραλλαγμένο, προκειμένου να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του αυτοσχεδιασμού.

Η υποσυνείδητη φύση της δεύτερης κατηγορίας παραγωγής ιδεών, που έχει ως πηγή άντλησης τη δημιουργική φαντασία (*audiation-generated ideas in education practice*), την καθιστά «απρόσιτη» ως μέθοδο διδασκαλίας, παρά τον πάρα πολύ σημαντικό ρόλο που παίζει στην αυτοσχεδιαστική σύνθεση. Κι αυτό γιατί ο καθηγητής δεν έχει τη δυνατότητα να ελέγξει τις ιδέες που δημιουργούνται στο υποσυνείδητο του μαθητή, όπως και το αν αυτές τελικά καταφέρνουν να «βγουν» μέσω του οργάνου του. Αυτό που μπορεί να κάνει, είναι να δημιουργήσει το κατάλληλο περιβάλλον, που θα βοηθήσει τον μαθητή να διευρύνει τη φαντασία του αλλά και την ικανότητα να παράγει ιδέες από το υποσυνείδητό του.

Μια αρκετά συχνή μέθοδος που βοηθά στην διεύρυνση της «αποθήκης ιδεών» του υποσυνείδητου, είναι η «απομαγνητοφώνηση» (*transcription*) αυτοσχεδιασμών από μεγάλους μουσικούς της jazz και η προσπάθεια μίμησης του τρόπου παιξίματός

τους. Αυτή η μέθοδος, έχει εντυπωσιακά αποτελέσματα, αλλά δυστυχώς είναι αρκετά κουραστική και χρονοβόρα και γι αυτό πολλοί μαθητές την αποφεύγουν, αρκούμενοι στα πιο άμεσα (αλλά και πιο τετριμμένα) αποτελέσματα που προκύπτουν από τη μελέτη του θεωρητικού υλικού της πρώτης κατηγορίας.

Μια εξίσου αποδοτική- κουραστική(!) μέθοδος που αποσκοπεί επίσης στη διεύρυνση της μουσικής φαντασίας και δημιουργικότητας (και γι αυτό αποφεύγεται κι αυτή επίσης από τους μαθητές!), είναι η μελέτη και μεταφορά φράσεων και μοτίβων πάνω στο όργανο και στις 12 τονικότητες, κάτι που εξασκεί το εσωτερικό αυτί, το οποίο αποτελεί σημαντικό εργαλείο της δημιουργικής διαδικασίας.

Η τρίτη κατηγορία για την οποία κάνει λόγο η Αυστραλέζα ερευνήτρια, βρίσκεται κάπου ανάμεσα στις δύο κατηγορίες που προαναφέραμε και αφορά στην παραγωγή ιδεών από μηχανικές κινήσεις του σώματος και των χεριών, σε κινησιακούς αυτοματισμούς, χωρίς όμως κάποια στρατηγική προετοιμασία, αλλά και χωρίς την ανάγκη ανάδυσης ιδεών από το υποσυνείδητο (*motor-generated ideas in education practice*).

Για να γίνει πιο κατανοητό το περιεχόμενο της τρίτης κατηγορίας, παραθέτουμε τα λόγια του τρομπετίστα της jazz Harold Ousley:

Κάποιες φορές την ώρα του παιχνιδιού, οι ιδέες μου έρχονται στο μυαλό και πρέπει γρήγορα και άμεσα να τις “βρω” και στο όργανό μου. Αλλά κάποιες άλλες φορές, συνειδητοποιώ ξαφνικά ότι τα δάχτυλά μου τα ίδια, καθώς κινούνται, μου δίνουν ιδέες και φράσεις για να παίξω. Berliner (1994, σ.190).

Ακόμα, ο Coker συνδυάζει τη μνήμη των μυών με αυτοσχεδιαστικές ιδέες που ο μουσικός δεν έχει σχεδιάσει να παίξει και παρατηρεί ότι αυτές οι ιδέες πηγάζουν από μια βαθύτερη συμπεριφορά, γεγονός που αναδεικνύει την υποσυνείδητη φύση τους (Coker,2008, σ. 24).

Είναι προφανές, ότι η τελευταία αυτή κατηγορία, αναφέρεται σε έμπειρους μουσικούς, σε μουσικούς που έχουν γίνει ένα με το όργανό τους μέσα από τα πολλά χρόνια μελέτης και συναυλιών.

Τελικά, η ίδια η συγγραφέας, στον επίλογο του άρθρου της, αξιολογεί την εργασία της, ελπίζοντας ότι θα αποτελέσει ακόμα μια αφορμή για περαιτέρω συζητήσεις και σκέψεις πάνω στο συνδυασμό θεωρίας και πράξης κατά τη μουσική διδασκαλία, (Hargeraves, 2012, σ. 354-365).

Αξίζει εδώ να αναφέρουμε τις σκέψεις του Szekely (2012) ο οποίος υποστηρίζει ότι διδασκαλία της jazz μουσικής, παρά το γεγονός ότι αναπτύχθηκε και καθιερώθηκε πρόσφατα ως κλάδος μουσικής εκπαίδευσης, θεωρείται ότι βρίσκεται σε ένα κρίσιμο σημείο καμπής και στατικότητας στις μέρες μας. Ο λόγος είναι ότι ως εκπαιδευτική διαδικασία, τις περισσότερες φορές επικεντρώνεται από τη μία μόνο στα ιστορικά και πολιτισμικά στοιχεία της jazz κι από την άλλη ασχολείται μόνο με θέματα παιξίματος πάνω στα διάφορα στυλ που έχουν προκύψει κατά τον 20ο αιώνα. Με τον παραπάνω επιμερισμό, η jazz αντιμετωπίζεται πλέον μόνον ως μια μουσική παράδοση του προηγούμενου αιώνα που έχει κάνει ήδη τον κύκλο της κι αποτελεί πλέον ιστορία. Επιπλέον η εκπαίδευση της jazz αναλώνεται κυρίως σε μια επιβεβαίωση της ταυτότητάς και ιστορικότητας της ως μουσικό στυλ, χωρίς να κοιτάει μπροστά εξερευνώντας νέες δημιουργικές εκπαιδευτικές μεθόδους (Szekely, 2012, σ. 3).

Γι αυτό το λόγο κρίνεται αναγκαία η αναθεώρηση των μεθόδων διδασκαλίας της, πέρα από τις προκαθορισμένες φόρμες οι οποίες αναλώνονται μόνο σε θέματα που αφορούν την ταυτότητα και την ιστορικότητα της συγκεκριμένης αλλά και κάθε άλλης μουσικής. Θα πρέπει να κυριαρχήσει η δημιουργική εξερεύνηση τρόπων εκπαίδευσης πέρα των προκαθορισμένων, όπου ο καθηγητής δε θα διστάσει να ρισκάρει να

εφαρμόσει καινοτόμες μεθόδους που θα στηρίζονται στη συνδυαστική διδασκαλία όλων των επιμέρους μουσικών, ιστορικών και πολιτισμικών παραμέτρων με τρόπο που θα έγκειται στην δημιουργικότητα και φαντασία, την δικιά του αλλά και των μαθητών του, οι οποίοι μαθητές πολλές φορές αποτελούν και τους μελλοντικούς εκπαιδευτικούς (Bowman, 2005).

Όταν μια ομάδα μουσικών μαζεύονται για να αυτοσχεδιάσουν, ο καθένας καταθέτει επί τόπου τις μουσικές εμπειρίες της ζωής του . Αυτές αναμειγνύονται και αλληλεπιδρούν μεταξύ τους με αποτέλεσμα τη δημιουργία και τη γέννηση ενός εντελώς καινούργιου κι ενδιαφέροντος μουσικού αποτελέσματος. Καθώς ένας από τους στόχους της μουσικής εκπαίδευσης είναι και η μουσική δημιουργικότητα, αντιλαμβανόμαστε την άρρηκτη σχέση του αυτοσχεδιασμού με αυτήν καθώς και την κεντρική θέση που μπορεί να έχει ως εργαλείο εκπαίδευσης της μουσικής δημιουργικότητας. Επιπλέον τα ίδια συστατικά της jazz όπως ο αυτοσχεδιασμός και το interaction, είναι αυτά που θα βοηθήσουν τελικά τη διδασκαλία της jazz να «ξεκολλήσει» από πεπερασμένες μεθόδους που αποσκοπούν απλά στην επιβεβαίωση της ταυτότητας και της ιστορικότητας της, προάγοντας την ως μια μορφή μουσικής τέχνης που συνεχίζει να έχει οντότητα και να εξελίσσεται μέσα στον 21ο αιώνα (Szekely, 2012, σ. 10).

1.4. Αυτοσχεδιασμός Και Jazz Performance

Συνήθως η παρτιτούρα ενός jazz θέματος, αποτελείται από ένα μονό πεντάγραμμο με την μελωδία σε πολύ απλή μορφή και το συμβολισμό των συγχορδιών από πάνω, σε κάθε σημείο που το επιβάλλει η αρμονία της μελωδίας (για παράδειγμα για τη συγχορδία Ντο μείζων με μεγάλη εβδόμη έχουμε το σύμβολο C maj. 7). Πιο συνηθισμένη πηγή αυτών των θεμάτων αποτελούν οι εκδόσεις των βιβλίων *Real Book*, *Fake Book*.

Ως παράδειγμα, παραθέτουμε παρακάτω την παρτιτούρα από ένα πολύ γνωστό jazz standard, το “*All The Things You Are*” του Jerome Kern (βλ. σελ. 28), όπως αυτή είναι καταγεγραμμένη στη συλλογή *Real book vol.1*, όπου φαίνεται ξεκάθαρα η απλή και λιτή καταγραφή του θέματος με τη μορφή οδηγού, ακόμα και όσον αφορά την ίδια τη μελωδία, όπου για την καταγραφή της χρησιμοποιούνται οι όσο το δυνατόν απλούστερες ρυθμικές αξίες.

ALL THE THINGS YOU ARE - HAMMERSTEIN/KERN

SONNY ROLLINS - "SONNY MEETS HANK"

8. FINE

Εικόνα 5: "All The Things You Are" by Hammerson, Kern

Έτσι, στα πλαίσια ενός κλασσικού jazz κουαρτέτου (σαξόφωνο ή τρομπέτα, πιάνο, μπάσο, ντραμς) δουλειά του μπασίστα κατά τη διαδικασία απόδοσης του θέματος είναι να ορίσει τις θεμέλιους των συγχορδιών, να τις ενώσει και να ακολουθήσει το ανάλογο

ρυθμικό μοτίβο, ανάλογα με το στυλ του κομματιού. Ο πιανίστας θα ορίσει την αρμονία ανάλογα με τον οδηγό της παρτιτούρας χρησιμοποιώντας αν επιθυμεί προεκτάσεις αλλά και αντικαταστάσεις των δοσμένων συγχορδιών.

Ο ρόλος του σολίστα είναι να αποδώσει την μελωδία, είτε αυτούσια όπως είναι στο χαρτί, είτε όπως συνήθως συμβαίνει, παραλλαγμένη, βάζοντας δικά του αυτοσχεδιαστικά στοιχεία. Τέλος ο ντραμίστας θα παίζει ανάλογα με το στυλ του κομματιού (*swing, bossa nova, funk* κ.ά.) .

Κι έπειτα, όταν το καθένα από τα παραπάνω μέλη του μουσικού σχήματος «κληθεί» με τη σειρά του να αυτοσχεδιάσει πάνω στον αρμονικό κύκλο του θέματος και για όσους κύκλους επιθυμεί (η σειρά συνήθως είναι : σολιστικό όργανο όπως τρομπέτα ή σαξόφωνο, πιάνο ή κιθάρα, μπάσο, ντραμς), είναι στην κρίση του, συνειδητή ή ασυνείδητη, το πώς θα «συμπεριφερθεί» απέναντι στις δοσμένες συγχορδίες του θέματος. Συνήθως, στα πλαίσια ενός μικρού μουσικού σχήματος που παίζει “*Jazz Standards*”, αυτό που μένει πάντα σταθερό μεταξύ των μουσικών, σαν άγραφος νόμος, σαν ένα είδος «συμφωνίας κυρίων», είναι η ο σταθερός κύκλος της ακολουθίας των συγχορδιών όπως αυτός «ξεδιπλώνεται» μέσα στο χρόνο, καθώς και η δομή του κομματιού και φυσικά το τέμπο. Όσον αφορά το ρυθμό, αυτός παραμένει τις περισσότερες φορές σταθερός, με ανοιχτή πάντα όμως την επιλογή αλλαγής του κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού ως προϊόν πρωτοβουλίας από κάποιο από τα μέλη του σχήματος. Έτσι, ένα κομμάτι που έχει γραφεί σε ρυθμό “*swing*”, μπορεί κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού να αλλάξει ρυθμό και να αποδοθεί, ύστερα από πρωτοβουλία του σολίστα ή του ντράμερ, για κάποια μέτρα ή για κάποιους κύκλους, σε ρυθμό “*latin*”, ή σε ρυθμό “*funk*” ή “*shuffle*” κ.λ.π.

Από τα παραπάνω διαπιστώνουμε, ότι η ίδια η υπεραπλουστευμένη γραπτή απόδοση του θέματος (μελωδία- αρμονία), δίνει τη δυνατότητα, την ελευθερία, ή ακόμα και επιβάλει θα μπορούσαμε να πούμε, στους παραπάνω μουσικούς να δημιουργήσουν.

Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα διαφορετικής προσέγγισης και δημιουργικότητας πάνω σε ένα κομμάτι, όσον αφορά κατ αρχήν τον σολίστα, που μας δίνει μάλιστα και πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία για την προσωπικότητά του, είναι τα δύο τελείως διαφορετικά solos του Miles Davis και του Charlie Parker στη σύνθεση του τελευταίου με τίτλο “*Now is the time*” (Savoy Records, 1945).

The image shows a musical score for the song "Now Is The Time" by Charlie Parker. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in treble clef. Above the notes, various chords are indicated: F7, Bb7, F7, Bb7, B0, F7, Ab7, G-7, C7, F7, C7, F7, and C7. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

Εικόνα 6: “*Now Is The Time*” by Charlie Parker

Παρατηρούμε στην ακρόαση της παραπάνω εκτέλεσης ότι ενώ ο Parker επιλέγει να κινείται ανάμεσα σε βασικές νότες-βαθμίδες των συγχορδιών (1η,3η,5η,7η) και να χρησιμοποιεί πυκνές και γρήγορες φράσεις, ο Davis προτιμά να αιωρείται στις προεκτάσεις των ίδιων συγχορδιών (9η,11,13η), με αργές και αραιές μελωδίες.

Η συνοδεία του πιανίστα είναι ανάλογη για τον κάθε σολίστα, επηρεάζοντας με τη σειρά του τον τρόπο που θα ανταποκριθεί το rhythm section.

Έτσι το ποιοτικό αποτέλεσμα μιας jazz performance έχει να κάνει με το πόσο καλύτερα θα μπορέσουν οι μουσικοί να αναπτύξουν το αρχικό θέμα μέσω του αυτοσχεδιασμού και το σημαντικότερο, με το κατά πόσο θα αναπτύξουν ένα διάλογο μεταξύ τους, ένα *give and take*.

Αν ο σολίστας υπονοήσει μέσα από τις φράσεις του ότι κινείται σε παραλλαγμένες ή διαφορετικές συγχορδίες από τις δοσμένες, ο πιανίστας και ο μπασίστας θα πρέπει να τις αντιληφθούν και να ανταποκριθούν. Αναλόγως αν ο πιανίστας πάρει την πρωτοβουλία, ο σολίστας τον ακολουθεί με τη σειρά του.

Όσον αφορά το ρυθμό, κατ αρχήν σε βασικό επίπεδο είναι πολύ σημαντικό ο ντράμερ με τον μπασίστα (το rhythm section) να είναι πολύ δεμένοι, μάλιστα όπως λέγαν χαρακτηριστικά οι παλιοί, αν οι δυο τους είναι δεμένοι σαν «παντρεμένοι», τότε όλα θα πάνε καλά (στη συναυλία ή ηχογράφηση). Καθώς ο ρυθμός είναι από τα βασικότερα στοιχεία της jazz, η διατήρηση του σωστού timing και σωστού groove ταυτόχρονα με τις ανταποκρίσεις και τη διάδραση με τους υπόλοιπους μουσικούς του σχήματος κρίνονται άκρως σημαντικά.

Όσο σημαντική και ενδιαφέρουσα είναι μια συγκεκριμένη σύνθεση, άλλο τόσο, ίσως και περισσότερο σημαντική, είναι η εκάστοτε εκτέλεση, καθώς αποτελεί ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μουσικής δημιουργικότητας από μια ομάδα ανθρώπων σε μια συγκεκριμένη και μοναδική στιγμή, που δυστυχώς μόνο κάποιες από αυτές που αποτελούν δισκογραφικό υλικό έχουμε την τύχη να απολαμβάνουμε όποτε το επιθυμούμε.

Για αυτό και τα περισσότερα jazz θέματα έχουν συνδεθεί άρρηκτα με συγκεκριμένες εκτελέσεις που έχουν αφήσει την υπογραφή τους στην ιστορία αυτής της μουσικής (Hodson, 1966, σ.41-46).

1.5. Bandleaders vs. Μέλη Συγκροτήματος Στην Jazz

Ο Max Roach καταθέτοντας τις σκέψεις του κι αναφερόμενος στο πώς συμπεριφέρεται ο ίδιος ως bandleader (Berliner, 1994, σ.417) αναφέρει ότι ψάχνει πάντα για μουσικούς που να είναι κατ αρχήν πολύ καλοί στο όργανό τους από άποψη τεχνικής και μελέτης του αυτοσχεδιασμού. Από κει και πέρα όμως τον ενδιαφέρει επίσης το πόσο ολοκληρωμένος ένας μουσικός είναι, το αν συνθέτει ο ίδιος και το αν έχει την ικανότητα να επεμβαίνει και να καινοτομεί πάνω στην αρμονία και εννοείται την εκάστοτε θέματος.



Εικόνα 7: Miles Davis



Εικόνα 8: Max Roach

Επίσης, για το ίδιο θέμα ο Walter Bishop Jr. αναφέρει ότι όταν μία μουσική προσωπικότητα σαν τον Art Blakey, τον Miles Davis, ή τον Charlie Parker αποφασίζει να σε προσλάβει στη μπάντα του, αυτό σημαίνει μόνο ένα πράγμα. Έχεις αυτό που θέλουν ήδη! Θα σε έχουν ακούσει να παίζεις με άλλες μπάντες και θα σε έχουν ακούσει να παίζεις σε δίσκους. Ο Bird, συνεχίζει ο Bishop, δεν του είπε ποτέ στην πρόβα να συνοδεύσει με αυτόν ή τον άλλον τρόπο, γιατί απλά τον προσέλαβε για τον τρόπο που συνόδευε και έπαιζε ήδη.

Ακολουθεί η δήλωση του W. Marsalis ο οποίος υποστηρίζει ότι πρέπει να υπάρχει ένας leader στη μπάντα που έχει ως στόχο να δώσει τη γενική κατεύθυνση όπου θα κινηθεί η μουσική. Κι επειδή φυσικά μιλάμε για διαφορετικές προσωπικότητες και ιδιοσυγκρασίες, δεν είναι λίγοι οι αυταρχικοί χαρακτήρες που

προσπαθούν να επιβληθούν ως leaders και να αλλάξουν τον τρόπο που παίζει ήδη ένας μουσικός μέσα στη μπάντα (Berliner1994, σ.418).

Από την άλλη μεριά υπάρχουν και οι αδιάλλακτοι μουσικοί, που δε θα δεχθούν να παίξουν κάτι που θα τους προταθεί από τον leader, όπως μια εισαγωγή σε ένα κομμάτι για παράδειγμα.

Συνεχίζοντας με αυτές τις δυναμικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ ατόμου-μουσικού και μπάντας, έχουμε την κατάθεση του Calvin Hill (Berliner1994, σελ.419), όπου παραδέχεται ότι ο ίδιος άργησε να εκφραστεί μουσικά με τον τρόπο που ήθελε αυτός, καθώς για πολλά χρόνια μιμούνταν τον τρόπο παιξίματος και αυτοσχεδιασμού του εκάστοτε bandleader που τον προσλάμβανε. Έτσι, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος, αν έπαιζε με τον πιανίστα Joe Schmo, ακουγόταν σαν να παίζει ο Joe Schmo και το μπάσο ο ίδιος!

Απ την άλλη όμως, όταν σε καλούν σε μία μπάντα που έχει διαμορφώσει ένα συγκεκριμένο στυλ, θα πρέπει, όπως μας εξηγεί κι ο Red Rodney (Berliner1994, σελ. 420) να προσαρμόσεις το παίξιμό σου αναλόγως. Αυτή είναι και η ουσία του session επαγγελματία μουσικού. Μπορείς βέβαια να παρεκκλίσεις λίγο, αλλά αν η μπάντα παίζει για παράδειγμα παραδοσιακή jazz, δε μπορείς εσύ να χρησιμοποιείς σύγχρονες μουσικές φράσεις και μοτίβα κατά το παίξιμό σου. Έτσι για παράδειγμα, όταν ο Akira Tana προσκλήθηκε από τους Heath Brothers, μια μπάντα προσηλωμένη στην Swing παράδοση της jazz, ήξερε από την αρχή ότι δεν θα ταίριαζε με τίποτα να παίζει με το μοντέρνο στυλ που παίζουν για παράδειγμα ντράμερς όπως ο Tony Williams ή ο Jack DeJohnette. Όταν καλούν κάποιον, όπως αναφέρει ο ίδιος, να παίζει με μουσικούς όπως ο Percy Heath (bandleader των Heath Brothers), είναι τότε υποχρεωμένος να

σεβαστεί το ύφος και το μήνυμα που θέλει να περάσει η συγκεκριμένη μπάντα και να μείνει προσηλωμένος σ αυτό (Berliner, 1994, σ. 418-419).

Η έννοια του *bandleader* στην jazz, όταν υπάρχει αυτός, έχει να κάνει συνήθως με μια γενικότερη καθοδήγηση από πλευράς του προς τα υπόλοιπα μέλη της μπάντας, ως προς το στυλ της jazz που πρόκειται να παιχθεί, αν θα είναι για παράδειγμα swing, bebop ή modal. Επίσης λόγω της μεγαλύτερης εμπειρίας που συνήθως έχει, είναι σε θέση να δίνει κάποιες χρήσιμες συμβουλές προς τα νεώτερα μέλη. Ακόμα πολλές φορές τα κομμάτια που παίζονται είναι δικές του συνθέσεις. Τίποτα από τα παραπάνω δε δεσμεύουν τη δημιουργικότητα των υπολοίπων μουσικών οι οποίοι άλλωστε επιλέχθηκαν από τον *bandleader* ακριβώς για το προσωπικό τους ύφος και παιχτικές τους ικανότητες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

Interaction

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο και αναπόσπαστο κομμάτι του αυτοσχεδιασμού, που έχει τις ρίζες του στις μακροχρόνιες παραδόσεις των κοινωνιών όπου γεννήθηκε και αναπτύχθηκε η αυτοσχεδιαζόμενη προφορική μουσική, είναι οι δυναμικές αλληλεπιδράσεις και ανταποκρίσεις (*interactions*) που πραγματοποιούνται μεταξύ των μουσικών κατά την μουσική πράξη (*live performance*), αλλά και μεταξύ των μουσικών και του κοινού που τους παρακολουθεί, το οποίο συμμετέχει ενεργά στην δημιουργική διαδικασία όπως θα δούμε και παρακάτω.

Η jazz είναι μια μουσική που «αναπροσαρμόζεται» και «σχηματίζεται» συνεχώς από τα μέλη μιας μπάντας. Οι αυτοσχεδιασμοί που πραγματοποιούνται κατά κάποια έννοια «συνεργάζονται» μεταξύ τους και είναι αλληλένδετοι. Η ποιότητα του μουσικού αποτελέσματος που προκύπτει, εξαρτάται από το πόσο ακούει ο κάθε μουσικός τους άλλους μουσικούς της μπάντας και πόσο ανταποκρίνεται σ αυτά που ακούει, αλλά και πόσο σέβεται και εκτιμά το παίξιμο τους. Όπως χαρακτηριστικά περιγράφουν οι Oldfather & West (1994):

Ο προβολέας της σκηνής φωτίζει εναλλάξ τον κάθε σολίστα και το ensemble, ανάλογα με το πότε αυτοί αναλαμβάνουν την πρωτοβουλία να ηγηθούν της μουσικής διαδικασίας. Οι μουσικοί ενθαρρύνουν ο ένας τον άλλον να δοκιμάσουν διαφορετικά πράγματα, να εκφράσουν την προσωπικότητα τους και να ξεδιπλώσουν το ταλέντο τους. Κανένα jazz performance δεν είναι ίδιο με το άλλο, ακόμα κι όταν παίζουν οι ίδιοι μουσικοί με το ίδιο ρεπερτόριο στον ίδιο χώρο, (Oldfather & West, 1994, σ. 22).

Η Bateson (1990) παρομοιάζει την ίδια την ζωή με την jazz μουσική, καθώς ορίζει την έννοια του να ζει κάποιος ως μια μορφή αυτοσχεδιαζόμενης τέχνης και performance, όπου το ατομικό στοιχείο εναλλάσσεται και αλληλεπιδρά με το ομαδικό, κοινωνικό, όπου το κάθε άτομο βαδίζει είτε σε γνωστά και ασφαλή μονοπάτια, είτε σε καινούργια και καινοτόμα και όπου ο καθένας άλλες φορές χρειάζεται τη συμπαράσταση των συνανθρώπων του κι άλλες φορές θέλει να «πετάξει» ελεύθερος (Bateson, 1990, σ. 2-3).

2.1 Interaction Μεταξύ Μουσικών και Ακροατών

Για τους μουσικούς και το ακροατήριο, το ταξίδι της αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής δεν είναι κάτι το προκαθορισμένο. Σ αυτό συμβάλουν και οι δύο πλευρές καθώς ανταποκρίνονται ενεργά και αντιδρούν ανάλογα με τα ερεθίσματα που δέχεται η μία πλευρά απ την άλλη κατά τη διάρκεια της μουσικής πράξης. Το κοινό λειτουργεί πολλές φορές ως καθρέφτης της μπάντας αντανακλώντας την ενέργεια (*vibe*) που παράγεται. Είναι ικανό να διευθύνει και να προσανατολίζει πολλές παραμέτρους του αυτοσχεδιασμού, όπως τη διάρκεια μιας φράσης ή ενός μοτίβου, το αν ο αυτοσχεδιαστής θα παίζει δυνατά ή σιγά, το αν θα παίζει πυκνές ή αραιές φράσεις. Είναι ικανό να επηρεάσει ακόμα και τη στάση και κίνηση του σώματος του αυτοσχεδιαστή, μέχρι και της εκφράσεις του προσώπου του! (Reason, ed. Fischklin, Heble, 2004, σ. 71).

Έχει ενδιαφέρον η παρατήρηση του Panish (2004) πάνω στο jazz interaction και τον πολύ βασικό ρόλο που παίζει το live performance στη μουσική δημιουργία. Ο Panish (2004) αναφέρει ότι ο jazz μουσικός μαθαίνει να παίζει πρώτα ακούγοντας τους

άλλους μουσικούς και προσπαθώντας να τους μιμηθεί και δεύτερον με το να ανταποκρίνεται στο interaction που λαμβάνει χώρα μεταξύ αυτού και του ακροατηρίου στο οποίο απευθύνεται. Μάλιστα, παραθέτει και τα λόγια του μπασίστα Joelle Leandre, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά “*όταν παίζεις αυθόρμητη (spontaneous) μουσική, το κοινό συμμετέχει μαζί σου και είναι σαν να ταξιδεύει με το ίδιο πλοίο με σένα*” (Panish, ed. Fischklin, Heble, 2004, σ. 74).

Πράγματι, από το Congo Square της Νέας Ορλεάνης και τις συνάξεις στις εκκλησίες μέχρι τα clubs του Σικάγο και του Χάρλεμ και τα concert halls της Ν. Υόρκης, αυτό που ήταν και παραμένει κοινό στην jazz μουσική, είναι η αμεσότητα και η ανταλλαγής ενέργειας μεταξύ μουσικών και ακροατηρίου (Berendt, 1959, σ. 22).

Αξίζει να σημειωθεί, ότι αυτή η συλλογική δημιουργική διαδικασία, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη νοοτροπία που κυριαρχεί στα περισσότερα είδη της δυτικής κλασικής μουσικής, στην οποία επικρατεί ένας αυστηρός και ιεραρχικός διαχωρισμός ρόλων μεταξύ των συμμετεχόντων στη μουσική πράξη από τη μία και του ακροατηρίου από την άλλη, το οποίο έχει έναν ξεκάθαρα παθητικό ρόλο. Όπως γράφει ο Monson (1996), η ιεράρχηση που επικρατεί είναι η εξής: «*συνθέτης- μαέστρος-ερμηνευτής / ορχήστρα- ακροατήριο*».

2.2 Interaction Μεταξύ Μουσικών

Όσον αφορά το interaction μεταξύ των μουσικών στον jazz αυτοσχεδιασμό, με το οποίο θα ασχοληθούμε στη συνέχεια, η γλαφυρότατη παρομοίωση που χρησιμοποιεί ο ντράμερ Max Roach (Berliner, 1994) για να περιγράψει το πώς

λειτουργεί στα περισσότερα είδη κλασσικής μουσικής η παραπάνω ιεραρχία ρόλων μεταξύ των μουσικών συντελεστών σε αντίθεση με την jazz, είναι χαρακτηριστική:

Η jazz είναι μια καθαρά δημοκρατική μουσική φόρμα. Κατά το παίξιμο ενός κομματιού, όλοι μέσα στη μπάντα έχουν να πουν μουσικά αυτό που θέλουν, σε αντίθεση με τις περισσότερες φόρμες τη δυτικής κλασσικής μουσικής όπου τα δύο πιο σημαντικά πρόσωπα, είναι ο συνθέτης και ο μαέστρος. Οι δυο τους είναι σαν το βασιλιά και τη βασίλισσα. Ή ακόμα πιο γραφικά, ο μαέστρος είναι σαν τον αξιωματικό (άρα και οι μουσικοί σαν τους στρατιώτες), όπου η αποστολή τους είναι να φέρουν εις πέρας τις εντολές του ανωτέρου τους, που στην προκειμένη περίπτωση είναι ο συνθέτης. Στην jazz όμως, ο καθένας έχει τη δυνατότητα και την ελευθερία να δημιουργήσει. Είναι μια συλλογική διαδικασία, βασισμένη σε ξεχωριστές προσωπικότητες, (Berliner, 1994, σ. 417).

Ο Robert Hodson στην εισαγωγή του βιβλίου του *“Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz”* (1966) περιγράφει την εμπειρία του κατά τα πρώτα του βήματα ως μουσικός της jazz. Παρατήρησε ότι οι μουσικοί με τους οποίους έπαιζε μαζί ή παρακολουθούσε ως ακροατής, δεν συντόνιζαν αλλά ούτε κι άθροιζαν απλά τα αυτοσχεδιαστικά τους μέρη ως μια σειρά από μεμονωμένους και ατομικούς αυτοσχεδιασμούς, αλλά υπήρχε σε ένα πολύ μεγάλο βαθμό ένας συνεχής μουσικός διάλογος και μια ανταπόκριση στις προτάσεις που ο καθένας κατέθετε. Μια συνεχής αλληλεπίδραση μουσικών ιδεών που καθιστούσαν απρόβλεπτη την εξέλιξη του μουσικού αποτελέσματος. Κατανόησε έτσι τη ζωτική σημασία που έχει το interaction στον jazz αυτοσχεδιασμό και στο jazz performance (Hodson, 1966, σ. viii).

Ενώ ο jazz αυτοσχεδιασμός απαιτεί πάρα πολλές ώρες μελέτης και μακρόχρονη εμπειρία ως προς το interaction, παρ όλα αυτά το ίδιο κομμάτι απ τους ίδιους μουσικούς, όσες φορές κι αν παιχθεί σε πρόβες, jam sessions ή συναυλίες, δεν θα είναι ποτέ το ίδιο. Κάτι τέτοιο μπορεί να φανεί παράδοξο για κάποιον «κλασσικό» μουσικό που «σπαταλά» τις ίδιες ώρες μελέτης για να μπορέσει τελικά να καταφέρει αυτός

αλλά και το μουσικό σύνολο του οποίου μπορεί να είναι μέλος, να παίζει το ίδιο κομμάτι για όσες φορές χρειαστεί, ακριβώς ολόιδιο (Young & Matheson, 2000).

Από τα μαθητικά του κιόλας χρόνια, ο jazz μουσικός θα πρέπει την ίδια χρονική περίοδο που μαθαίνει πώς να αυτοσχεδιάζει, να μαθαίνει επίσης και πώς να δημιουργεί πάνω σ ένα jazz θέμα και να του δίνει ουσία. Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται με το να αυτοσχεδιάζει μαζί με άλλους και να εξοικειώνεται έτσι με το ομαδικό παίξιμο (Sawyer,2003). Οι παραπάνω δυναμικές σχέσεις που παράγονται κατά την αυτοσχεδιαστική διαδικασία μεταξύ των μουσικών, μπορούν να πάρουν διάφορες μορφές με διάφορες παραμέτρους και έννοιες, κάποιες από τις οποίες θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε και να αναφέρουμε παρακάτω.

Αξίζει να αναφερθούμε συνοπτικά σε μία από τις αναλύσεις που έχει κάνει ο Honson πάνω σε γνωστές jazz εκτελέσεις (1966, σ. 86) και συγκεκριμένα στο κομμάτι του Thelonious Monk με τίτλο “*Rythm-A-Ning*” από το album “*Criss cross*” (βλ. σελ. 41), με στόχο να διακρίνουμε κάποιες χαρακτηριστικές συμπεριφορές των μουσικών που προκύπτουν απ το interaction που λαμβάνει χώρα μεταξύ τους κατά το παίξιμο.

INSTRUMENTS

RHYTHM-A-NING

THELONIOUS MONK

MEDIUM UP SWING

♩ = 220 / B \flat RHYTHM CHANGES

A1/A2



SOLOS ON B \flat RHYTHM CHANGES

Εικόνα 9: “Rhythm A Ning” by Thelonius Monk

Το μουσικό σχήμα που συμμετέχει έχει μια κλασσική μορφή jazz κουαρτέτου, με τους Charlie Rose στο σαξόφωνο, Thelonius Monk στο πιάνο, John Ore στο μπάσο και Frankie Dunlop στα ντραμς.

Η συγκεκριμένη σύνθεση είναι βασισμένη σε μια πολύ κλασσική jazz φόρμα 32 μέτρων του τύπου AABA, με την ονομασία “Rythm'n'Changes”. (Η συγκεκριμένη φόρμα πρωτοεμφανίστηκε στο το κομμάτι του G. Gerswin “I got Rythm”).

Η βασική αρμονία αυτής της μουσικής φόρμας είναι σχετικά απλή. Σε κάθε A (8μέτρα) κυριαρχεί η βασική συγχορδία της τονικότητας του κομματιού, ενώ το B (8 μέτρα) αποτελείται από μια ακολουθία από δεσπόζουσες συγχορδίες που οδηγούν ξανά στην αρχική τονικότητα. Αυτή η απλότητα είναι που δίνει το ελεύθερο πεδίο στον μουσικό να προσθέσει δικές του εναλλακτικές ακολουθίες συγχορδιών, αντικαταστάσεις και παραλλαγές και γι αυτό χρησιμοποιείται το συγκεκριμένο κομμάτι ως χαρακτηριστικό παράδειγμα.

Παρατηρούμε αρχικά στο σόλο του σαξοφώνου ότι όταν ο σολίστας αυτοσχεδιάζει πάνω στη βασική συγχορδία, ο Monk τον υποστηρίζει για τα πρώτα 8 μέτρα κι έπειτα παίρνει την πρωτοβουλία και χρησιμοποιεί αντικαταστάσεις συγχορδιών που τις ακολουθεί αμέσως ο μπασίστας και στη συνέχεια και ο σολίστας. Αργότερα ο Monk θα σταματήσει να συνοδεύει για λίγο κι έτσι ο Rouse θα βρει την ευκαιρία να φύγει με το παίξιμό του για λίγο σε άλλα τονικά κέντρα τα οποία ακολουθεί ο μπασίστας, μέχρι να ξαναμπεί το πιάνο και ξαναγυρίσουν στη βασική τονικότητα. Αυτή η διάδραση θα συνεχιστεί για όσο διαρκεί το κομμάτι.

Από τα παραπάνω μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε ότι το στοιχείο της πρωτοβουλίας του μουσικού, λειτουργεί ως σημαντική παράμετρος του interaction. Παρατηρούμε επίσης ότι η τελευταία δεν είναι προνόμιο μόνο του εκάστοτε σολίστα, αλλά και κάποιος από τη συνοδεία (*comping*) έχει τη δυνατότητα να προτείνει μια καινούργια αρμονική ή ρυθμική ιδέα ως αφετηρία προκειμένου να οδηγηθεί η σύνθεση σε καινούργια και τις περισσότερες φορές πολύ ενδιαφέροντα πεδία μουσικής δημιουργικότητας.

Επιπλέον, το πώς θα αντιδράσει κάθε μουσικός στην πρωτοβουλία του άλλου είναι κάτι που δεν έχει προκαθοριστεί από πριν, ούτε σε επίπεδο συνεννόησης μεταξύ

των μουσικών, ούτε σε προσωπικό επίπεδο. Έτσι για παράδειγμα, αν ο σολίστας υπονοήσει με το παίξιμό του ότι θέλει να τηρήσει αυστηρά τα όρια της κάθε περιόδου ή φράσης μέσα στο κομμάτι, οι υπόλοιποι είτε θα τον ακολουθήσουν, ή θα προτιμήσουν μια πιο χαλαρή προσέγγιση στην αρμονική δομή, και το αντίστροφο.

Για τους παραπάνω λόγους, φαίνεται ότι η εμπιστοσύνη (*musical trust*) μεταξύ των μουσικών που συμπράττουν όπως και η αξιοπιστία (*music reliability*), αποτελούν επίσης σημαντικά στοιχεία της μουσικής διαδραστικότητας, προκειμένου να πάρουν πρωτοβουλίες ή ακόμα και ρίσκα κατά τη διάρκεια της παράστασης. Έτσι αν κάποιος θέλει να ξεφύγει ρυθμικά ή αρμονικά από το προκαθορισμένο μοντέλο, να ξέρει ότι μπορεί να βασιστεί στην υποστήριξη των υπολοίπων (Monson, 1996, σ. 49).

Σε γενικές γραμμές θα μπορούσαμε να πούμε ότι η εμπειρία του κάθε μουσικού ως ξεχωριστή καλλιτεχνική προσωπικότητα μέσα στην jazz κοινότητα, η συχνότητα και ο χρόνος σύμπραξης κάποιων μουσικών μεταξύ τους, το ενεργό περιβάλλον από άποψη εκπαίδευσης, επικοινωνίας, εκδηλώσεων, συναυλιών και στήριξης της συγκεκριμένης μουσικής όχι μόνο ως μουσικό στυλ αλλά και ως πολιτισμικό, κοινωνικό και πολιτικό φαινόμενο του 20ου αιώνα αποτελούν βασικούς και πρωτογενείς παράγοντες ανάπτυξης της διαδραστικότητας και της συλλογικής μουσικής δημιουργικότητας (Berliner, 1994).



Εικόνα 10: Thelonious Monk

2.3. Το Interaction ως Γλώσσα Επικοινωνίας

Κατά τη διάρκεια μιας πρόβας ή ενός performance οι μουσικοί της jazz επικοινωνούν μεταξύ τους με διάφορους τρόπους. Αυτή η επικοινωνία μπορεί να είναι λεκτική, όπως κάποιες επί τόπου διευκρινίσεις ή ακόμα και κάποιες λέξεις «κλειδιά» ή μπορεί να είναι μη λεκτική, όπως για παράδειγμα κάποιο νεύμα με τα μάτια (*eye contact*), ή κάποιο σήμα με το σώμα (*body talk*). Τέλος, η επικοινωνία μπορεί να είναι μουσική, όπως μια συγκεκριμένη μελωδία, ή ένα ρυθμικό pattern ή ακόμα και μια «κραυγή»! (Seddon, 2005, σ. 47).

Θα μπορούσαμε να «χρησιμοποιήσουμε» μεταφορικά τους παραπάνω τρόπους επικοινωνίας προκειμένου να παρομοιάσουμε το interaction με μια μορφή διαλόγου. Άλλωστε, πολλές μελέτες έχουν γίνει πάνω στη σχέση της μουσικής και της ομιλίας ως εργαλεία επικοινωνίας, βασιζόμενες μάλιστα οι περισσότερες σε έρευνες σε λαούς

και φυλές της Αφρικανικής ηπείρου όπου η μουσική παίζει καθοριστικό ρόλο στην κοινωνική υπόστασή και λειτουργίας τους (Monson, 1996, 3ο κεφ.).

Στα πλαίσια του jazz αυτοσχεδιασμού, οι μουσικοί καλούνται συνεχώς να αποφασίσουν τι να παίξουν και τι όχι. Συμπεριφέρονται ως συνθέτες- συμμετέχοντες σε μία μουσική συζήτηση, που είτε θα πουν κάτι, είτε θα απαντήσουν σε κάτι που μόλις έχει έχει πει ο συμπαίκτης τους. Πρόκειται δηλαδή για μια ανταλλαγή ιδεών μέσω ενός διαλόγου μη προκαθορισμένου, ή γραμμένου σε κάποιου είδος κείμενου ή παρτιτούρας. Είναι μια διαδικασία ανοιχτή και διαπροσωπική με δομικά στοιχεία που παραπέμπουν σε προφορικό διάλογο παρά σε κάποιο κείμενο ή προδιαγεγραμμένο σενάριο. Κι όπως συμβαίνει σε κάθε σωστή και πετυχημένη συζήτηση, είναι πολύ σημαντικό το να ακούει κάποιος τους συνομιλητές του και μάλιστα να τους ακούει ενεργά, με την έννοια ότι προσέχει αυτά που λένε και είναι έτοιμος να απαντήσει και να συνεχίσει το διάλογο.

Χαρακτηριστικές άλλωστε είναι και οι δηλώσεις jazz μουσικών που λένε το ότι το να πεις για κάποιον μουσικό ότι δεν ακούει, παρά παίζει μόνο τις δικές του ιδέες, θεωρείται μεγάλη προσβολή. Όπως για παράδειγμα θυμάται ο Don Byron ότι είχε πει σ έναν συμπαίκτη του μετά από μια συναυλία ότι στην ουσία δεν έπαιζαν μαζί, καθώς ο τελευταίος έπαιζε μόνο τις δικές του ιδέες με συνέπεια και ο Byron να αναγκαστεί να παίζει μόνο τις δικές του καθώς δεν υπήρχε κανένα έδαφος επικοινωνίας (Monson, 1996, 3ο κεφ.) Και βέβαια, ως συνέχεια της σωστής και ενεργής ακρόασης, έρχεται η απάντηση και το να μπορεί κανείς να πει κάτι ουσιαστικό και παραγωγικό που θα τροφοδοτήσει τη μουσική συζήτηση.

2.4. Συναισθηματική Ταύτιση και Συλλογική Μουσική Δημιουργικότητα

Στο ερώτημα «τι είδους κοινωνική δραστηριότητα είναι η μουσική;» μια πρώτη απάντηση θα ήταν ότι είναι μια «επικοινωνιακή δραστηριότητα». Αυτή η επικοινωνία δε βασίζεται στον γραπτό και προφορικό λόγο, σε λέξεις και προτάσεις, όπως συμβαίνει συνήθως στην επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων. Παρ' όλα αυτά είναι ικανή να εκφράσει συναισθήματα, συμπεριφορές και να ενισχύσει δεσμούς μεταξύ κοινωνικών ομάδων (Από Cross, 2012, σ. 2, Cross & Woodruff, 2009).

Έτσι, η μουσική μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή κοινωνικής συμπεριφοράς. Ως μια διαδικασία που προϋποθέτει από τον καθένα που συμμετέχει σ' αυτήν, να είναι ευαίσθητος και «ανοιχτός» ως προς τις σκέψεις και τα συναισθήματα των άλλων. Ως ένα περιβάλλον που μας επιτρέπει να βιώνουμε και να μοιραζόμαστε εμπειρίες κοινές με των υπολοίπων. Μέσα από την ενεργή συμμετοχή κατά την μουσική πράξη, είναι δυνατόν να «ευθυγραμμίσουμε» τις εσωτερικές μας σκέψεις και συναισθήματα, μ' αυτά των συμπαίκτων μας προκειμένου να φτάσουμε σ' έναν κοινό στόχο μέσα από το “*social interaction*” (Cross, 2012, σ. 5).

Όταν παίζουμε μουσική μαζί με άλλα άτομα, πολλές φορές φτάνουμε σε σημεία μεγάλης ευφορίας και ευχαρίστησης. Αυτό συμβαίνει όχι απλά επειδή μας οδηγεί σ' αυτό η ίδια η μουσική πράξη, αλλά και επειδή νοιώθουμε ότι έχουμε συνδεθεί συναισθηματικά με τα άλλα άτομα που παίζουν μαζί μας. Μέσα από το “*social interaction*” επιτυγχάνεται μια πλήρης αρμονία σε μουσικό, δημιουργικό, αλλά και συναισθηματικό επίπεδο. Πρόκειται για μια συλλογική και κοινωνική δημιουργική διαδικασία που μπορεί να οριστεί και ως “*empathic creativity*” (Cross, 2012, σ. 5).

Υπάρχουν κάποιοι «μηχανισμοί» που λειτουργούν μεταξύ των συμμετεχόντων και συμβάλουν στην παραπάνω συλλογική δημιουργικότητα. Αυτοί οι μηχανισμοί μάλιστα υπάρχουν μέσα σε κάθε άτομο και εκδηλώνονται από την ηλικία μόλις των πέντε χρονών (Gornik, 1999) και με την κατάλληλη καθοδήγηση μπορούν να αναπτυχθούν σε μεγάλο βαθμό, συμβάλλοντας έτσι στην ικανότητα του ατόμου να πετυχαίνει στόχους μέσα από συλλογικές και κοινωνικές δραστηριότητες (Tomasselo, 2005).

Ένας τέτοιος μηχανισμός που έχει να κάνει και με τη μουσική συμπεριφορά του ατόμου μέσα σε ένα μουσικό σχήμα, είναι αυτός της μίμησης. Σε καθαρά τεχνικό επίπεδο, αυτή η μίμηση γίνεται σε ατομικό αλλά και ομαδικό επίπεδο κι έχει να κάνει με μελέτη κομματιών, μοτίβων, ρυθμών, patterns και riffs (Overy & Molnar- Szakacs, 2009). Επιπλέον όμως, υπάρχει και η συναισθηματική μίμηση (Webb 1769/ 2003), όπου το κάθε μέλος του σχήματος προσπαθεί να κατανοήσει και να νοιώσει αυτό που θέλει να εκφράσουν οι υπόλοιποι, με αποτέλεσμα την σύγκλιση και εναρμόνιση σκέψεων και συναισθημάτων που θα οδηγήσουν μέσα από το “*social interaction*” στο υπέροχο αίσθημα της συλλογικής και κοινωνικής δημιουργικότητας (empathic creativity).

Στη συνέχεια της έρευνάς αναφέρεται ένα δεύτερος μηχανισμός που συμβάλει στην συλλογική και από κοινού συναισθηματική δημιουργικότητα, που είναι ο συγχρονισμός μεταξύ επιμέρους ρυθμικών στοιχείων που θα συνθέσουν έναν ομοιογενές ρυθμικό μοτίβο (Clayton et. al., 2004), όπου η «ένωση» μεταξύ των μουσικών δεν είναι μόνο τεχνική, αλλά είναι και συναισθηματική (Cross, 2007). Αυτός ο μηχανισμός αποτελεί και το βασικό συστατικό του groove, το οποίο επιτυγχάνεται μόνο όταν υπάρχει το σωστό interaction μεταξύ των μουσικών.

Ένας τρίτος μηχανισμός είναι η αίσθηση μια κοινής ευχαρίστησης που νοιώθουν οι μουσικοί, που προκαλεί η ίδια η μουσική με τα ηχοχρώματα τις δυναμικές και τους ρυθμικούς παλμούς της.

Κατά τη συλλογική μουσική δημιουργικότητα τίποτα δεν είναι προκαθορισμένο και σταθερό. Στοιχεία όπως ο ρυθμός, η αρμονία, οι δυναμικές, ακόμα κι ο χαρακτήρας του κομματιού μπορεί ανά πάσα στιγμή να αλλάξουν. Έτσι προκύπτει ένας τέταρτος μηχανισμός που είναι η μουσική προσαρμοστικότητα και «ευελιξία». Ο συγκεκριμένος μηχανισμός αφορά πέρα των παραπάνω μουσικών στοιχείων και την ικανότητα προσαρμογής του ατόμου στις τυχόν αλλαγές της διάθεσης και συμπεριφοράς του κάθε μέλους του σχήματος προκειμένου να επιτευχθεί ένα ενιαίο μουσικό αποτέλεσμα.

Τέλος, θα πρέπει να υπάρχει κοινή αποδοχή στο γεγονός ότι η μουσική δημιουργικότητα προκύπτει από συνειδητές αλλά και υποσυνείδητες διαδικασίες κι άρα δεν μπορεί να ερμηνευτεί και να αναλυθεί στο σύνολό της. Επιπλέον πρέπει να υπάρχει κοινή αποδοχή της ελευθερίας της φαντασίας και της έκφρασης του κάθε μέλους του σχήματος που μέσα από την αλληλοκατανόηση εναρμονίζονται και μετασχηματίζονται οδηγώντας σ έναν κοινό και συλλογικό καλλιτεχνικό στόχο (Cross, 2012).

2.5. Interaction και Groove

Αποτελεί πάγια θέση των μουσικών της jazz, το ότι για να φτάσει μια μπάντα στο ζενίθ της απόδοσής της, θα πρέπει κατ αρχήν κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού να οριστεί και να διατηρηθεί από τα μέλη της, μια συμπαγής και αμιγής ρυθμική βάση, η

οποία άλλες φορές θα είναι σταθερή κι ακλόνητη κι άλλες ευέλικτη, πάνω στην οποία θα διαδραματιστεί η μουσική εξερεύνηση. Πρόκειται για το λεγόμενο “groove”. Το “groove” αποτελεί τον πρωταρχικό και κυρίαρχο στόχο κάθε μπάντας, ο οποίος από τη στιγμή που θα επιτευχθεί, οι πιθανότητες για ένα εκπληκτικό μουσικό αποτέλεσμα είναι με το μέρος της (Berliner, 1994, σ. 349).

Πρόκειται για μια ποιοτική αλλά και υποκειμενική αίσθηση, η οποία μεταδίδεται με τη σειρά της στο ακροατήριο που την απολαμβάνει, την εκφράζει και την εξωτερικεύει με κινήσεις μερών του σώματός του, όπως με χτύπους των ποδιών του στο πάτωμα, ή των χεριών μεταξύ τους, ή ακόμα με κινήσεις του κεφαλιού και φυσικά χορεύοντας (Madison, 2006, σ. 201). Όταν ένα groove ξεκινά, ο κόσμος σταματά να ασχολείται με αυτό που έκανε μέχρι εκείνη τη στιγμή και η προσοχή του προσανατολίζεται σε αυτό. Είναι ένα φαινόμενο που είναι δύσκολο να εξηγηθεί, ή να μετρηθεί, τόσο απ το κοινό, όσο κι από τους ίδιους τους μουσικούς (Zbikowski, 2004, σ.272).

“Μέσα στο groove” ο αυτοσχεδιαστής νοιώθει μια έντονη αίσθηση χαλάρωσης που τον οδηγεί στα όρια της φαντασίας και εκφραστικότητάς του. Αλλά και μεταξύ των υπολοίπων μουσικών αναπτύσσεται μια μορφή συζήτησης όπου ο καθένας ακούει και απαντάει στον άλλο μέσω της μουσικής. Όπως αναφέρει και ο Curtis Fuller (Berliner, 1994, σ. 389), μπάντες όπως αυτές του Dave Brubeck, του Miles Davis, ή του Art Blakey ήταν ικανές να αναπτύξουν πολύ καλούς και ενδιαφέροντες ομαδικούς διαλόγους. Και όταν αυτό συμβαίνει, το αίσθημα της συνοχής και της συλλογικής δημιουργίας είναι απλά απίστευτο. Ο Roland Shannon Jackson θα προσθέσει παρακάτω, ότι η μουσική δημιουργία, αποτελεί μια σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ

όλων των μουσικών που θα συμπράξουν μια συγκεκριμένη στιγμή. Και τότε, δεν ακούς το πιάνο, το μπάσο, ή τα ντραμς, αλλά μια συνομιλία μεταξύ προσώπων.



Εικόνα 11: Art Blakey

Αυτή η επικοινωνία μπορεί να φτάσει και σε ύψιστα σημεία ακόμα και στα όρια της «τηλεπάθειας». Ο Keith Copeland εξηγεί ότι υπάρχουν φορές όπου πριν ο σολίστας ολοκληρώσει μια ιδέα του, αυτός ξέρει ποια θα είναι η επόμενη. Χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση που αναφέρει ο Howard Levy, για έναν κιθαρίστα και έναν πιανίστα που ξεκίνησαν, λόγω απλού μπερδέματος της σειράς των σόλο, να αυτοσχεδιάζουν ταυτόχρονα, και άρχισαν ξαφνικά να παίζουν για κάποια δευτερόλεπτα ακριβώς την ίδια μελωδική γραμμή. Μέσα στο ίδιο πνεύμα είναι και οι δηλώσεις του George Duvivier, ότι το να παίζεις jazz είναι κάτι το απρόβλεπτο, αυθόρμητο και πολλές φορές ανεξήγητο και ότι έχει ζήσει στιγμές κατά την ώρα του

παιξίματος, όπου νοιώθει ότι είναι «μέσα στο μυαλό» του σολίστα.(Berliner, 1994, σ.389).

Σ αυτά τα υψηλά επίπεδα επικοινωνίας, οι αυτοσχεδιαστές, πέρα των ανταποκρίσεων και των απαντήσεων στις μουσικές προτάσεις των συμπαικτών τους, υιοθετούν και εφαρμόζουν κάθε καινούργια ιδέα που προκύπτει κατά την ώρα του παιξίματος, μαθαίνοντας έτσι ο ένας από τον άλλον. Ο Rufus Reid (Berliner, 1994, σ. 291) αναφέρει περιπτώσεις όπου άκουγε παλιές ηχογραφήσεις του και ξαφνιαζόταν από μοτίβα ή φράσεις που έπαιζε ο ίδιος στα ντραμς χωρίς να τις έχει μελετήσει ποτέ στη ζωή του και απλά αντιλαμβανόταν ότι τις «έμαθε επί τόπου» μέσω του παιξίματος των άλλων μουσικών.

Όλα τα παραπάνω, οδηγούν σε στιγμές συνύπαρξης όπου οι μουσικοί νοιώθουν ότι απλά τους οδηγεί ένας αυτόματος πιλότος και τα πάντα εξελίσσονται από μόνα τους μέσα σε ένα κλίμα ευφορίας, έκστασης και δημιουργίας, ως ένα είδος ομαδικού διαλογισμού. Χαρακτηριστική είναι εδώ και η δήλωση του Baster Williams (Berliner, 1994, σελ. 392) όπου αναφέρει ότι με τη μπάντα του Miles Davis, μπορούσαν να φτάσουν στο σημείο εκείνο όπου αυτοί ακολουθούσαν τη μουσική και όχι η μουσική αυτούς. Θα ξεκινούσαν με ένα συγκεκριμένο θέμα, αλλά η μουσική ήταν αυτή που θα αποφάσιζε το ταξίδι και τον προορισμό τους.

2.6. Interaction και «Χημεία» Μεταξύ των Μουσικών

Κατά τη διάρκεια ενός αυτοσχεδιασμού είναι σημαντικό να έχουμε κατά νου, ότι ακούμε μουσικές προσωπικότητες να συμπράττουν κι όχι απλά ήχους, τονικά ύψη και ρυθμικά στοιχεία από κάποια όργανα.

Και καθώς ο jazz αυτοσχεδιασμός έχει να κάνει κατά κύριο λόγο με το στιγμιαίο και το απρόβλεπτο, η χημεία που θα αναπτυχθεί μεταξύ των συμβαλλόμενων, το πόσο η κάθε ξεχωριστή προσωπικότητα μπορεί να αναμιχθεί με την άλλη, αποτελεί βασικό παράγοντα της μουσικής διάδρασης.

Επιπλέον είναι αξιοσημείωτο, το πόσο το ίδιο το όργανο που του δίνει ζωή ο εκάστοτε μουσικός και που το μεταχειρίζεται ανάλογα με τον χαρακτήρα και την ιδιοσυγκρασία του, αποκτά ενεργό ρόλο επηρεάζοντας κι αυτό με τη σειρά του τη μουσική του προσωπικότητα, δίνοντάς του ένα συγκεκριμένο ρόλο στην ομάδα, δημιουργώντας έτσι μια αμφίδρομη σχέση αλληλεπίδρασης.

Υπάρχει μια χαρακτηριστική δήλωση του Bobby Rogovin (Berliner, 1994, σ. 387) όπου αναφέρεται στη συλλογικότητα και ομαδικότητα που κυριαρχούν στη jazz μουσική. Μεταξύ άλλων αναφέρει ότι μπορείς να εκτιμήσεις τη jazz μόνο αν ακούς το συνολικό αποτέλεσμα της μπάντας και δεν είσαι προσηλωμένος στο τι θα παίξει ο εκάστοτε σολίστας. Το μέρος του τελευταίου από μόνο του, είναι απλά μια γραμμή, μια πινελιά πάνω στον καμβά ενός ολόκληρου έργου. Τις περισσότερες φορές μάλιστα, αυτό που συμβαίνει από «πίσω», από τα υπόλοιπα μέλη της μπάντας, του λεγόμενου “*rhythm section*”, είναι τρομερά ενδιαφέρον και είναι επίσης κι αυτό που θα δώσει οντότητα και αισθητική στη μελωδική γραμμή του σόλου.

Βέβαια υπάρχουν και πολλές περιπτώσεις όπου τα πράγματα δεν είναι τόσο ιδανικά. Κι αυτό προκύπτει από την διαφορετική προσωπικότητα και ιδιοσυγκρασία του κάθε μουσικού ως ξεχωριστής οντότητας, όπως και από τις μουσικές του προτιμήσεις και το στυλ παιξίματος που έχει υιοθετήσει. Σε λίγες μπάντες -και είναι αυτές που έχουν γράψει, ή γράφουν στις μέρες μας ιστορία- παρατηρούμε ότι όλα είναι τέλεια, πόσο μάλλον σε περιπτώσεις όπου οι μουσικοί συμπράττουν για πρώτη

φορά. Κι αυτό είναι κάτι το απολύτως φυσιολογικό σύμφωνα και με τα λόγια του Akira Tana (Berliner1994, σ. 395) όπου αναφέρει ότι υπάρχουν πολλές και διαφορετικές συγκρουόμενες ιδιοσυγκρασίες μουσικών προσωπικοτήτων. Αυτό δε σημαίνει ότι κάποιος είναι καλός μουσικός και κάποιος όχι. Είναι απλά όπως κάποιος ταιριάζει με κάποιον ως χαρακτήρας και μπορεί να κάνει παρέα μαζί του και κάποιος όχι. Είναι θα λέγαμε θέμα χημείας και κάτι που δεν μπορείς να το προβλέψεις. Είναι όμως και θέμα αντίληψης και κατά πόσο ένας μουσικός της jazz έχει αντιληφθεί το στοιχείο της συλλογικότητας και ομαδικότητας που θα πρέπει να κυριαρχεί. Όπως εξηγεί και ο Leroy Williams (Berliner1994, σ. 399), στην τελική, πολλοί *bandleaders* επιλέγουν μουσικούς που θα στελεχώσουν το εκάστοτε σχήμα τους, με κριτήριο όχι το πόσο καλοί παίχτες είναι, αλλά το πόσο καλοί ακροατές είναι απέναντι στους συναδέλφους τους. Και πάλι όμως μπορεί να προκύψουν διαφορές- και είναι κάτι το τελείως φυσιολογικό αφού μιλάμε για διαφορετικές προσωπικότητες- όσον αφορά θέματα αισθητικής, στυλ παιχνιδιού, και συμπεριφοράς μέσα στη μπάντα.

2.7. Το *Interaction* ως Αντικείμενο Εκπαιδευτικής Προσέγγισης

Οι έμπειροι μουσικοί της jazz έχουν αποκτήσει την ικανότητα να ακούν και να αφουγκράζονται προσεκτικά τους άλλους μουσικούς της μπάντας, να σκέφτονται και να δρουν ακαριαία κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού πάνω σ ένα θέμα. Το τι είναι αυτό που τους εμπνέει και το πως αποκτούν τις ικανότητες για να το πετύχουν, είναι κάτι που δεν έχει ερευνηθεί και αναλυθεί ακόμα επαρκώς, προκειμένου να δοθούν προτάσεις για τη μουσική εκπαίδευση και δημιουργικότητα (Fodor, 1998, σ.1).

Πέρα της απαιτούμενης μελέτης του οργάνου, της jazz φρασεολογίας, των θεωρητικών εννοιών και των απαραίτητων γνώσεων αρμονίας, η απόκτηση της ικανότητας έμπνευσης και άμεση ανταπόκριση κατά το παίξιμο, πραγματοποιείται κυρίως [όπως ομολογούν και οι ίδιοι οι επαγγελματίες μουσικοί σε συνεντεύξεις τους στους Berliner (1994), Monson (1996), Buckner (1986), Such (1993)], σε χώρους εκτός της επίσημης ακαδημαϊκής κοινότητας που φιλοξενούν πρόβες, jam sessions και συναυλίες.

Σύμφωνα με τον Fodor (1998), αποτελεί πρόκληση για τον εκπαιδευτικό να καταφέρει να «μεταμορφώσει» τους μαθητές του από «αναπαραγωγικές μηχανές» μουσικών φράσεων και patterns σε δημιουργούς μουσικής. Για να γίνει αυτό, θα πρέπει να δημιουργήσει εκείνο το περιβάλλον μέσα στο οποίο ο μαθητής θα μπορέσει να αποκτήσει την κατάλληλη και απαραίτητη μουσική εμπειρία του interaction, ανάλογη μ αυτήν που έχουν οι επαγγελματίες μουσικοί. Αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί με τη δημιουργία μουσικών εργαστηρίων με μικρά μουσικά σύνολα, όπως κουαρτέτα ή κουιντέτα (*jazz combo*), με σκοπό την καταγραφή και ανάλυση των λεκτικών και μουσικών συμπεριφορών των συμμετεχόντων σ αυτά, την παρατήρηση του πώς λειτουργεί το interaction είτε όταν υπάρχει καθοδήγηση απ τον εκπαιδευτή είτε όταν αυτή δεν υπάρχει και τέλος την ανακάλυψη καινούργιων ζητημάτων και προβληματισμών γύρω απ το interaction για περεταίρω μουσικοεκπαιδευτική (Fodor, 1998, σ. 2).

Σε παρόμοια πλαίσια είναι και η έρευνα του Branker (2010), ο οποίος επιχείρησε να εξετάσει τα οφέλη που αποκτούν οι μαθητές όταν συμμετέχουν σε *jazz combo* χωρίς τη καθοδήγηση και τη διεύθυνση από κάποιον εκπαιδευτή, καθώς και τις δυναμικές σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ τους. Τα αποτελέσματα της

συγκεκριμένης έρευνας ήταν άκρως ενθαρρυντικά. Οι μαθητές που έλαβαν μέρος στο πείραμα της συγκεκριμένης έρευνας, απόκτησαν μεγαλύτερη άνεση και ελευθερία στο να εκθέτουν τις ιδέες τους χρησιμοποιώντας ως πηγές έμπνευσης το interaction με τους συμπαίκτες τους. Επιπλέον έγιναν καλύτεροι γνώστες του πώς να συμπεριφέρονται ως ξεχωριστές και μοναδικές μουσικές προσωπικότητες μέσα σ ένα μουσικό σύνολο. Ακόμα, ανέπτυξαν την ικανότητά τους στο να λύνουν επί τόπου προβλήματα που τυχόν προκύπτουν από τα ρίσκα που παίρνουν κατά την αυτοσχεδιαστική πράξη. Τέλος απέκτησαν την απαραίτητη αυτοπεποίθηση ώστε να είναι κύριοι του εαυτού τους όταν παίζουν μαζί με άλλους αλλά και όταν μελετάνε μόνοι τους (Branker, 2010, σ. 1).

Μια μελέτη που είναι επικεντρωμένη στον εκπαιδευτικό και πιο συγκεκριμένα στον εκπαιδευτικό που έχει διπλή ιδιότητα, δηλαδή είναι έμπειρος επαγγελματίας μουσικός και ταυτόχρονα διδάσκει σε κάποιο εκπαιδευτικό ίδρυμα jazz αυτοσχεδιασμό, είναι αυτή του Kleinschmidt (2011). Ο Kleinschmidt έχει ως αφετηρία της έρευνάς του την κοινή βάση πάνω στην οποία αναπτύσσονται και οι δύο παραπάνω ιδιότητες, που είναι η συλλογικότητα και το interaction. Στην πρώτη περίπτωση, έχει να κάνει με τον μουσικό απέναντι στους συμπαίκτες του και το ακροατήριο, ενώ στη δεύτερη, μεταξύ του εκπαιδευτικού και μαθητών του. Έτσι, μέσω μιας ποιοτικής έρευνας που αποτελείται από συνεντεύξεις από άτομα που πληρούν την παραπάνω διπλή ιδιότητα, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο έμπειρος μουσικός που είναι ταυτόχρονα και εκπαιδευτικός πλεονεκτεί ως προς τις γνώσεις και τη μεταδοτικότητα του, όταν ηγείται μιας εκπαιδευτικής διαδικασίας (Kleinschmidt, 2011, σ. 1).

Οι παραπάνω μελέτες αποτελούν μέρος μιας γενικευμένης προσπάθειας από την διεθνή ακαδημαϊκή κοινότητα που έχει ξεκινήσει τα τελευταία χρόνια κι έχει ως στόχο την ακόμα πιο ολοκληρωμένη διδασκαλία της jazz μουσικής και των θεμελιωδών της εννοιών της όπως ο αυτοσχεδιασμός και το interaction. Αποτελεί κοινή παραδοχή ότι αυτό μπορεί να επιτευχθεί κυρίως μέσα από τη συνεχή σύγκλιση των μουσικών συνθηκών που επικρατούν στην jazz εκτός επίσημων εκπαιδευτικών χώρων όπως σχολεία, ωδεία, πανεπιστήμια (*jazz in the real world*) και αυτών που επικρατούν εντός (*jazz in education*), (Beale, 2001, σ. 1).

Την ανάγκη για περαιτέρω επιστημονική έρευνα της jazz είχε επισημαίνει κι ο Fodor (1998), ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει ότι κατά την περίοδο 1973-1988 υπήρχαν μόνο 16 διδακτορικές διατριβές γύρω από το συγκεκριμένο θέμα (Bowman, 1988). Από τη δεκαετία του '90 και μετά, έχουμε μια σειρά από σοβαρά και σημαντικά έργα, μερικά από τα οποία αποτελούν και σημεία αναφοράς για τους σύγχρονους ερευνητές, όπως αυτά των Berliner (1994), Monson (1996) και Berg (1997), (Fodor, 1998, σ. 3).

Η jazz άρχισε να μπαίνει σιγά σιγά στα σχολεία, τα ωδεία και τα πανεπιστήμια των μεγάλων αστικών κέντρων των Η.Π.Α. κυρίως από τη δεκαετία του '60 και μετά (Lutty, 1982). Αυτό επιτεύχθηκε μέσω σημαντικών κοινωνικών και πολιτικών πρωτοβουλιών και δράσεων. Συγκεκριμένα τη δεκαετία του '60, το κίνημα για τα δικαιώματα των Αμερικανών πολιτών (*American Civil Rights Movement*), προώθησε την αναγνώριση της πολιτισμικής κληρονομιάς της Αφροαμερικανικής κοινότητας προκειμένου αυτή να αρχίσει να διδάσκεται στα δημόσια και ιδιωτικά εκπαιδευτικά ιδρύματα. Το 1968, ιδρύεται ο σύλλογος jazz εκπαιδευτικών της Αμερικής (*National Jazz Educators Association*) που καταφέρνει να εισάγει το μάθημα του jazz

αυτοσχεδιασμού και της jazz ιστορίας στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Ένα πολύ σημαντικό ίδρυμα που έδινε υποτροφίες σε νέους μουσικούς ήταν το *Association of Schools of Jazz* που ιδρύθηκε απ τον David Liebman το 1989 (Berliner, 1994, σ. 55-57). Αυτές και άλλες πολλές πρωτοβουλίες βοήθησαν στην καθιέρωση της διδασκαλίας της jazz από τα εκπαιδευτικά ιδρύματα, συμβάλλοντας έτσι σημαντικά στη διεύρυνση της jazz κοινότητας.

Αξίζει εδώ να αναφέρουμε ότι η διδασκαλία και η μάθηση της μουσικής γενικότερα μπορεί να πάρει ποικίλες μορφές, ανάλογες με αυτές που αναφέρθηκαν παραπάνω. Όπως αναφέρει κι ο Busch (2005) μπορεί να έχει κατ αρχήν τη μορφή της άτυπης διδασκαλίας (informal learning) η οποία πραγματοποιείται μέσα στα στενά πλαίσια του οικογενειακού περιβάλλοντος κατά τα πρώτα χρόνια του ατόμου. Έπειτα μπορεί να εξελιχθεί σε τυπική κι επίσημη διδασκαλία (formal learning) κατά τα χρόνια του σχολείου και του πανεπιστημίου. Τέλος, ακολουθεί μια μη- επίσημη μορφή διδασκαλίας (non-formal learning), όπου το άτομο ενήλικας πια, μαθαίνει μέσα από τις κοινωνικές και επαγγελματικές του δραστηριότητες (Veblen, 2012, σ. 2).

Όσον αφορά τη δημιουργική μουσική σκέψη και την διδασκαλία της, ο Webster (1990) στο άρθρο του με τίτλο “*Creativity as Creative Thinking*” αναφέρεται στη σύγχυση που συνεχίζει να επικρατεί, παρά τον μεγάλο αριθμό επιστημονικών ερευνών και άρθρων που έχουν γραφτεί, για την ακριβή έννοια και σημασία της δημιουργικότητας (creativity) όταν αυτή διδάσκεται σε μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα.

Οι περισσότερες από τις παραπάνω μελέτες καλούνται να απαντήσουν σε ερωτήματα όπως το αν η δημιουργικότητα είναι προϊόν, διαδικασία, ή και τα δύο, αν είναι κάτι που μπορεί να μετρηθεί, ποια είναι η σχέση της με το μουσικό ταλέντο, αν

μπορεί να διδαχθεί, αν έχει άμεση σχέση με την ευφυΐα κ.λ.π. Οι πολλές και διαφορετικές παράμετροι της δημιουργικότητας που προκύπτουν από τα παραπάνω ερωτήματα δημιουργούν μια σύγχυση στην κατανόηση και διδασκαλία της. Έτσι ο Webster (1990) προτείνει ότι μέσα στα εκπαιδευτικά πλαίσια θα ήταν πιο συνετό και πιο κατατοπιστικό το να χρησιμοποιούμε τον όρο «δημιουργική σκέψη» (creative thinking). Κατ' αυτόν τον τρόπο δίνεται έμφαση στην ίδια την δημιουργική διαδικασία και στο πως αυτή, χρησιμοποιώντας τα διάφορα μουσικά υλικά μέσω του μυαλού και της σκέψης, καταλήγει σε ένα μουσικό αποτέλεσμα.

Ένα από τα βασικότερα στοιχεία της μουσικής δημιουργικής σκέψης είναι η μουσική φαντασία (musical imagination) με την έννοια ότι κάποιος φαντάζεται και φέρνει στο μυαλό του έναν ήχο πριν τον παράξει. Για παράδειγμα ο καθηγητής τρομπέτας προτρέπει τον μαθητή του να «ακούσει» με το μυαλό του μια συγκεκριμένη μελωδική φράση, πριν την αποδώσει με το όργανο του προκειμένου να πετύχει καλύτερο μουσικό αποτέλεσμα. Ο καθηγητής διεύθυνσης ορχήστρας προτρέπει επίσης τους μαθητεύμενους μαέστρους να φανταστούν και να «σκανάρουν» με το μυαλό τους την πάρτα του έργου που θα διευθύνουν, πριν από την πρόβα με την ορχήστρα. Σε γενικά πλαίσια η διδασκαλία της δημιουργικής σκέψης εξαρτάται από τη δημιουργική σκέψη του ίδιου του καθηγητή όσον αφορά τη μουσική την ίδια αλλά και την ικανότητα μεταδοτικότητας της (Webster, 1990).

Ο Graham (1998) αναφερόμενος προς τους καθηγητές μουσικής, αναρωτιέται κατά πόσο αυτοί έχουν τη διάθεση, αλλά και τις γνώσεις, να βοηθήσουν τους μαθητές τους να εξερευνήσουν τις δημιουργικές και εκφραστικές τους δυνατότητες κατά τη μουσική ερμηνεία. Τις περισσότερες φορές το μάθημα αναλώνεται στο να παιχτούν οι νότες με τους σωστούς δαχτυλισμούς και το σωστό κούρδισμα. Έτσι οι μαθητές

μεταχειρίζονται ως «αποκωδικοποιητές» μιας παρτιτούρας ή ενός ηχητικού υλικού, χωρίς να μπαίνουν στη διαδικασία να σκεφτούν δημιουργικά και εναλλακτικά ως προς τη μουσική ερμηνεία (performance). Για να αποφευχθεί κάτι τέτοιο, θα πρέπει ο καθηγητής να ενθαρρύνει τον μαθητή να εξερευνήσει εναλλακτικές ερμηνείες μέσα από τις ακροάσεις συναυλιών και του ήδη υπάρχοντος ηχητικού υλικού, μέσα από τις εμπειρίες του ίδιου του μαθητή, αλλά και προπαντός μέσα από συζητήσεις και πειραματισμούς με τον καθηγητή και τους συμμαθητές του. Θα πρέπει ο καθηγητής να δώσει στον μαθητή να καταλάβει ότι την ώρα που ερμηνεύει, δημιουργεί κιόλας ταυτόχρονα.

Επιπλέον, συνεχίζει ο Graham (1998), ακόμα και στην περίπτωση που ο καθηγητής είναι διατεθειμένος να ασχοληθεί με τον μαθητή, ή με τους μαθητές του όταν πρόκειται για μουσικά σύνολα (ensembles, jazz combos), σε επίπεδο έκφρασης και δημιουργικότητας κατά την μουσική ερμηνεία, αυτό το επιχειρεί μόνο στις τελευταίες τάξεις, καθώς θεωρεί ότι κάτι τέτοιο δεν μπορεί να επιτευχθεί χωρίς την καλύτερη δυνατή τεχνική κατάρτιση. Φυσικά η καλή τεχνική και θεωρητική κατάρτιση είναι απαραίτητες για μια υψηλού επιπέδου μουσική δημιουργικότητα. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι ο μαθητής δε πρέπει να μάθει να εξοικειώνεται και να ταυτίζει τη μουσική με έννοιες όπως η δημιουργικότητα και η εκφραστικότητα, από τα πρώτα χρόνια των σπουδών του κατά την ερμηνεία απλών και σύντομων μελωδιών. Θα πρέπει έτσι να επιτευχθεί ένας επιμερισμός και μια ισορροπία κατά τη μουσική διδασκαλία, όπου η μουσική δημιουργικότητα να έχει ανάλογη και ισάξια θέση με την διδασκαλία της τεχνικής και θεωρητικής μουσικής κατάρτισης.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα έρευνα η οποία ασχολείται με το *interaction* και την από κοινού δημιουργικότητα ως μια μορφή μουσικοκοινωνικής πρακτικής, είναι αυτή

των Lapidaki, de Groot & Stagkos (2012). Η συγκεκριμένη έρευνα ασχολείται με την αλληλεπίδραση των παιδιών στα σχολεία με τους φοιτητές των μουσικών πανεπιστημίων. Για τους τελευταίους, στόχος είναι να έρθουν πιο κοντά στα παιδιά ως παιδαγωγοί και όχι ως ακαδημαϊκοί και για τους μαθητές να μπουν στο κλίμα της μουσικής ώστε να κατανοήσουν την σπουδαιότητα αυτής αλλά και του εαυτού τους. Η μουσική δημιουργία λοιπόν έρχεται να γεφυρώσει το χάσμα με την κοινωνικοποίηση των παραπάνω. Η θεωρητική προσέγγιση λοιπόν θα βοηθήσει να δημιουργηθεί μια κοινή βάση δημιουργικότητας και εξέλιξης.

2.8. Η Jazz Κοινότητα ως Ένα Ανοιχτό Εκπαιδευτικό Σύστημα

Τα λόγια του Walter Bishop Jr. για το ρόλο της jazz κοινότητας στην εξέλιξη των μουσικών της jazz είναι διαφωτιστικά:

Όταν με ρωτούν, τους λέω ότι μπορεί να παράτησα το σχολείο, αλλά αποφοίτησα από το κολέγιο του Art Blakey, το ωδείο του Miles Davis και το πανεπιστήμιο του Charlie Parker, (Berliner, 1994, σ. 36).

Ανατρέχοντας ιστορικά και γεωγραφικά στην Αμερικάνικη ήπειρο στις αρχές του 20 ου αιώνα, διαπιστώνουμε ότι η ενασχόληση κάποιου με την Jazz ήταν μια διαδικασία που ξεκινούσε από την παιδική του ηλικία, μέσα στα πλαίσια κατ αρχήν των κοινοτήτων με Αφρό-αμερικάνικη παράδοση και κουλτούρα. Οι χώροι που θα είχε κάποιος την πρώτη επαφή με έννοιες όπως αυτοσχεδιασμός και διαδραστικότητα, ήταν κατ αρχήν η εκκλησία και το σχολείο, όπου θα επιχειρούσε να ενταχθεί στις μουσικές εκδηλώσεις με κάποιο όργανο ή την φωνή, του μιμούμενος τους μεγαλύτερους κι αργότερα ως μέλος μικρών συνόλων στα πλαίσια των μουσικών μαθημάτων.

Έπειτα θα ήταν οι χώροι όπου πραγματοποιούνταν μουσικές εκδηλώσεις, όπου θα είχαν τη δυνατότητα να έρθουν σε επαφή με επαγγελματίες μουσικούς για συμβουλές, μαθήματα ή ακόμα και να συμπράξουν μαζί τους εφόσον ήταν σε κάποιο ικανοποιητικό επίπεδο από άποψης τεχνικής και ρεπερτορίου.

Κι αργότερα ως επαγγελματίες πια, όταν θα έρχονταν στον τόπο τους διάσημες μπάντες και θρύλοι της jazz, πέρα της συναυλίας τους, θα τους καλούσαν στα clubs για να συμπράξουν, ελπίζοντας σε περαιτέρω συμβουλές, ή στα εύσημά τους, ή ακόμα και σε μια επαγγελματική πρόταση.

Ένας πολύ συνηθισμένος και κοινός τρόπος ανταλλαγής πληροφοριών μεταξύ των νέων μουσικών αποτελούν οι συζητήσεις,, οι συμβουλές από τους πιο έμπειρους και από αυτούς που φοιτούν σε κάποια μουσική σχολή, οι πρόβες και τα *jam sessions*. Πρόκειται δηλαδή για μια γενικότερη κοινωνική και διαδραστική διαδικασία μεταξύ ατόμων που έχουν ένα κοινό ενδιαφέρον, την jazz μουσική. Αυτή η συλλογική διαδικασία είναι γνωστή κι ως «*hanging out*” (Berliner, 1994, σ. 37).

Το περιβάλλον ή ακόμα κι η γειτονιά όπου θα μεγαλώσει κάποιος, έχει μεγάλη σημασία για τις γνώσεις και την εμπειρία που θα αποκτήσει, για το σε ποια ηλικία θα τις αποκτήσει αλλά και από ποιον θα τις αποκτήσει. Όπως αναφέρει κι ο Don Sickler: Πολλοί jazz μουσικοί είχαν την τύχη να μεγαλώσουν στην ίδια γειτονιά με πολύ σπουδαίους μουσικούς. Ο Jackie McLean μου εξομολογήθηκε πριν λίγα χρόνια ότι είχε την τύχη να έχει γείτονα τον Bud Powell, ο οποίος περνούσε συχνά από το σπίτι του και τον συμβούλευε, τον ενθάρρυνε και αργότερα τον καλούσε και στα gigs, (Berliner, 1994, σ. 38).

Επιπλέον, ακόμα κι όταν πρόκειται για ήδη επαγγελματίες μουσικούς, αυτοί πολλές φορές επιλέγουν να μετακομίσουν σε αστικά κέντρα όπως η Νέα Υόρκη, που

συγκεντρώνουν πλήθος σπουδαίων μουσικών και που πραγματοποιούνται πολύ συχνά συναυλίες και *jam sessions*. Ο Curtis Fuller περιγράφει την περίοδο που ζούσε στην 101st. Street ως την πιο όμορφη της ζωής του:

Ο John Coltraine έμενε στην 103st. . Street και κάθε μέρα μπορούσα να πάω στο σπίτι του με το τρομπόνι μου. Καθόμασταν όλη μέρα και παίζαμε μιλούσαμε κι ακούγαμε δίσκους, (Berliner, 1994, σ. 39).



Εικόνα 12: John Coltrane

Όσο σημαντικό είναι για τον jazz μουσικό το *hanging out* όπου ο μουσικός μπορεί να αποκομίσει και να ανταλλάξει χρήσιμες πληροφορίες και συμβουλές, άλλο τόσο σημαντική θεωρείται για την πιο ολοκληρωμένη κατανόηση της jazz μουσικής και η συμμετοχή του σε *jam sessions* προκειμένου να αποκτήσει άμεσα γνώσεις και εμπειρίες που προκύπτουν κατά τη διάρκεια ενός *jazz performance*.

Τα *jam sessions* αποτελούν έναν άτυπο αλλά ιστορικής σημασίας θεσμό της jazz κοινότητας όπου οι μουσικοί συμπράττουν σε χώρους όπως clubs ή studios, χωρίς να

έχουν να σκεφτούν το ρεπερτόριο, τη διάρκεια των κομματιών ή ακόμα και το αν θα πάρουν ρίσκα κατά τον αυτοσχεδιασμό τους ή όχι, όλα αυτά δηλαδή που ισχύουν σε ένα «επίσημο» παίξιμο ή σε μια συναυλία.

Κατά τη διάρκεια των *jam sessions*- τα οποία πολλές φορές ξεκινούν ύστερα από το τέλος του επίσημου παιχνιδιού μιας μπάντας σε κάποιο club και συχνά διαρκούν ως το πρωί- μουσικοί από διαφορετικές μπάντες σχηματίζουν επί τόπου νέα μουσικά σχήματα και παίζουν μαζί, πολλές φορές για πρώτη φορά, αυτοσχεδιάζοντας πάνω σε θέματα που αποφασίζουν εκείνη τη στιγμή, πάνω στη σκηνή.

Το πόσο σημαντικά ήταν και είναι τα *jam sessions* για κάθε μουσικό της jazz, ανεξάρτητα από το επίπεδό του, μπορούμε να το δούμε μέσα από τα λόγια του Tommy Flanagan :

Οι Νεουρκέζοι είχαν έναν παρόμοιο τρόπο να μαθαίνουν ο ένας από τον άλλον όπως συνέβαινε και στο Detroit. Απ' ό,τι μου είπαν οι Arthur Taylor, Jackie McLean και Sonny Rollins, όλοι τους μάθαιναν και εξελίσσονταν μέσα από τα *jam sessions* που κάναν με τους Bud Powell, Thelonius Monk και Charlie Parker. Ακόμα κι ο Parker που δεν ήταν Νεουρκέζος, έμεινε για πολύ καιρό στην Νέα Υόρκη κι έμαθε πάρα πολλά πράγματα, (Berliner, 1994, σ. 42).

Τα *jam sessions* μπορούν να έχουν και πιο επίσημο εκπαιδευτικό χαρακτήρα καθώς πολλοί εκπαιδευτικοί οργανισμοί τα περιλαμβάνουν στο πρόγραμμα σπουδών τους. Ο Kenny Burrell για παράδειγμα κατά τη θητεία του ως πρόεδρος και concert manager στο New Music Society στο World Stage του Detroit προώθησε το θεσμό επίσημων *jam sessions* τα οποία, άλλα γινόντουσαν σε clubs εκτός σχολής τις απογευματινές ώρες κι άλλα εντός σχολής ως πρακτικό μάθημα (Berliner, 1994, σ. 42).

Πέρα των παραπάνω άτυπων δραστηριοτήτων και θεσμών, η jazz άρχισε να μπαίνει σιγά σιγά στα σχολεία, τα ωδεία και τα πανεπιστήμια των μεγάλων αστικών κέντρων των Η.Π.Α. κυρίως από τη δεκαετία του '60 και μετά (Lutty, 1982). Αυτό

επιτεύχθηκε μέσω σημαντικών κοινωνικών και πολιτικών πρωτοβουλιών και δράσεων. Συγκεκριμένα τη δεκαετία του '60, το κίνημα για τα δικαιώματα των Αμερικανών πολιτών (*American Civil Rights Movement*), προώθησε την αναγνώριση της πολιτισμικής κληρονομιάς της Αφροαμερικανικής κοινότητας προκειμένου αυτή να αρχίσει να διδάσκεται στα δημόσια και ιδιωτικά εκπαιδευτικά ιδρύματα. Το 1968, ιδρύεται ο σύλλογος jazz εκπαιδευτικών της Αμερικής (*National Jazz Educators Association*) που καταφέρνει να εισάγει το μάθημα του jazz αυτοσχεδιασμού και της jazz ιστορίας στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Ένα πολύ σημαντικό ίδρυμα που έδινε υποτροφίες σε νέους μουσικούς ήταν το *Association of Schools of Jazz* που ιδρύθηκε απ τον David Liebman το 1989 (Berliner, 1994, σ. 55-57). Αυτές και άλλες πολλές πρωτοβουλίες βοήθησαν στην καθιέρωση της διδασκαλίας της jazz από τα εκπαιδευτικά ιδρύματα, συμβάλλοντας έτσι σημαντικά στη διεύρυνση της jazz κοινότητας.

Αξίζει εδώ ν' αναφέρουμε ότι η διδασκαλία και η μάθηση της μουσικής γενικότερα μπορεί να πάρει ποικίλες μορφές, ανάλογες μ αυτές που αναφέρθηκαν παραπάνω. Όπως αναφέρει κι ο Busch (2005) μπορεί να έχει κατ αρχήν τη μορφή της άτυπης διδασκαλίας (*informal learning*) η οποία πραγματοποιείται μέσα στα στενά πλαίσια του οικογενειακού περιβάλλοντος κατά τα πρώτα χρόνια του ατόμου. Έπειτα μπορεί να εξελιχθεί σε τυπική κι επίσημη διδασκαλία (*formal learning*) κατά τα χρόνια του σχολείου και του πανεπιστημίου. Τέλος, ακολουθεί μια μη- επίσημη μορφή διδασκαλίας (*non-formal learning*), όπου το άτομο ενήλικας πια, μαθαίνει μέσα από τις κοινωνικές και επαγγελματικές του δραστηριότητες (Veblen, 2012, σ. 2).

Θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε την jazz κοινότητα μ ένα ζωντανό κύτταρο που συνεχώς μεταβάλλεται και εξελίσσεται. Στον πυρήνα του βρίσκονται οι μουσικοί

που πραγματοποιούν συναυλίες και διδάσκουν. Αυτοί, υπήρξαν μέλη κοινωνικών θεσμών της jazz κοινότητας όπως η οικογένεια, η γειτονιά, το σχολείο, η εκκλησία, θεσμοί που αποτελούν φυτώρια για τους νέους μουσικούς . Πιο «έξω» συναντάμε τους φίλους και ακροατές της jazz που με τη συμμετοχή και υποστήριξή τους στηρίζουν την jazz και τους μουσικούς της. Ακόμα πιο «έξω» έχουμε μια σειρά από δραστηριότητες και επαγγέλματα που συνδέονται με την jazz όπως δισκογραφικές εταιρίες, δισκοπωλεία, clubs και συναυλιακοί χώροι, γραφεία οργάνωσης συναυλιών, εκδοτικοί οίκοι, studios προβών και ηχογραφήσεων κ.λ.π. Όλα αυτά συνθέτουν ένα κοινωνικό και πολιτισμικό μωσαϊκό που έχει πλέον ξεπεράσει τα γεωγραφικά όρια της Βόρειας Αμερικής, δημιουργώντας έτσι τη διεθνή jazz κοινότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

Μεθοδολογία και Σχεδιασμός Έρευνας

3.1 Μεθοδολογία

Για τη διερεύνηση του interaction μεταξύ των μουσικών στην jazz χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος της ανοιχτού τύπου συνέντευξης (open-ended interview) ατομικά στον κάθε έναν από τους τέσσερις μουσικούς που επιλέχθηκαν για τη συγκεκριμένη συνέντευξη. Η συγκεκριμένη μέθοδος χρησιμοποιείται από πολλούς ερευνητές καθώς επιτρέπει στο άτομο που του γίνονται οι «ανοιχτές» ερωτήσεις να απαντήσει ελεύθερα και με δικά του λόγια προβάλλοντας έτσι τις εσωτερικές του σκέψεις και ανησυχίες πάνω σε κάθε θέμα που συζητείται στην συνέντευξη (Geer, 1988). Με αυτόν τον τρόπο πιστεύεται ότι προκύπτουν πολύ πιο ενδιαφέροντα συμπεράσματα απ' ό,τι αν εφαρμοζόταν η μέθοδος της κλειστού τύπου (closed-ended interview), η οποία υποχρεώνει και περιορίζει το άτομο να απαντήσει σε μια σειρά από προκαθορισμένες επιλογές απαντήσεων (*fixed set of responses*) (Kelley, 1983), (Shymann & Presser, 1981).

Η ανοιχτού τύπου συνέντευξη έχει δεχθεί κριτική για την αποτελεσματικότητα και την αξιοπιστία της, όσον αφορά την ικανότητα του συμμετέχοντος ατόμου να χειριστεί τον λόγο και να εκφράσει επαρκώς και με ειλικρινή τρόπο τις σκέψεις του και τα συναισθήματά του με την κατάλληλη χρήση λέξεων και προτάσεων. Τίθεται θέμα δηλαδή επιπέδου μόρφωσης αλλά και χαρακτήρα και διάθεσης του ατόμου που καλείται να απαντήσει σε μια σειρά «ανοιχτών» ερωτήσεων (Graig, 1985), (Stanga &

Sheffield, 1987). Παρ όλα αυτά, έρευνες όπως αυτή του Geer (1988) απέδειξαν ότι μόνο ένα ελάχιστο ποσοστό ερωτηθέντων δεν ανταποκρίνεται σ όλες τις ερωτήσεις μια ανοιχτής συνέντευξης κι αυτό όχι για λόγους λεκτικής ικανότητας αλλά για λόγους έλλειψης ενδιαφέροντος ως προς το περιεχόμενο της ερώτησης (Geer, 1988).

Η επιτυχία μιας ανοιχτής τύπου συνέντευξης εξαρτάται φυσικά κι από την ικανότητα και την εμπειρία αυτού που την οργανώνει στο να δημιουργήσει ένα κατάλληλο πλαίσιο με θεματικές ενότητες που θα περιλαμβάνουν ερωτήσεις και λέξεις «κλειδιά» τέτοιες που θα είναι ικανές να εμπνεύσουν και σε καμία περίπτωση να χειραγωγήσουν τις πιθανές απαντήσεις αυτών που συμμετέχουν. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί με την εκπαίδευση και την εξοικείωση του μελλοντικού ερευνητή πάνω στο αντικείμενο της ανοιχτής τύπου συνέντευξης κατά τα χρόνια της φοίτησής του.

Κάτι τέτοιο επιχειρήσαν οι Haley & Sharp (2010), εντάσσοντας το μάθημα της “open- ended interview” και πιο συγκεκριμένα της “in-depth interview” στο πρόγραμμα σπουδών του University of Wisconsin- Madison των Η.Π.Α. με τη μορφή πρακτικού σεμιναρίου. Προχώρησαν μάλιστα και στη δημιουργία μιας λίστας από 12 συμβουλές που την ονόμασαν “12 Handy In- Depth Interview Tips” προκειμένου να βοηθήσουν τον κάθε φοιτητή να εξασκηθεί στη διαδικασία της “in-depth interview” κατά την πρακτική του εξάσκηση και χρησιμοποιώντας τους συμφοιτητές του ως συμμετέχοντες της συνέντευξης.

Αξίζει εδώ να σταθούμε σε κάποια από τα σημαντικότερα σημεία της παραπάνω λίστας τα οποία περιέχουν επίτηδες και αρκετά χιουμοριστικά στοιχεία προκειμένου να κεντρίσουν το ενδιαφέρον των φοιτητών και να παραμείνουν στη μνήμη τους.

Κατ' αρχήν οι Haley & Sharp (2010) προτρέπουν τους φοιτητές να μη σταματούν καθ' όλη τη διάρκεια της συνέντευξης να διερευνούν τις βαθύτερες σκέψεις του συνεντευξιαζόμενου. Μάλιστα, όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά:

Η πιο σημαντική ερώτηση της συνέντευξης δεν είναι αυτή που είναι ήδη γραμμένη στο χαρτί. Η πιο σημαντική ερώτηση είναι η ίδια η διερεύνηση, δηλαδή η ερώτηση που κάνεις για να μάθεις ακόμα περισσότερα από αυτά που μόλις απάντησε ο συνεντευξιαζόμενος, (Haley & sharp, 2010).

Η διερεύνηση σε βάθος είναι ικανή να αναδείξει σκέψεις, συναισθήματα και συμπεριφορές που μας οδηγούν τελικά σε πιο ενδιαφέροντα συμπεράσματα από αυτά που θα αποκομίζαμε αν χρησιμοποιούσαμε τυποποιημένες και «κλειστού τύπου» ερωτήσεις. Η παραπάνω διερεύνηση μπορεί να επιτευχθεί με ερωτήσεις του τύπου «μπορείς να μου περιγράψεις με τι μοιάζει αυτό που μόλις είπες ;», ή «πώς ένιωσες εκείνη τη στιγμή ;», ή «μπορείς να μου δώσεις ένα παράδειγμα από αυτό που μόλις είπες ;», ή ακόμα τί εννοούσες όταν είπες...».

Μια άλλη συμβουλή είναι το να μην δώσεις την εντύπωση στον άλλον ότι τον «δικάζεις» με ερωτήσεις κυρίως που ξεκινάνε με λέξεις όπως «γιατί». Δεν πρέπει δηλαδή σε καμία περίπτωση ο συνεντευξιαζόμενος να νιώσει ότι αμύνεται ή ακόμα κι ότι ανακρίνεται. «Μην παριστάνεις τον δικαστή». Ακόμα και στην περίπτωση που διαφωνείς με τις σκέψεις του άλλου, μην του το λες αλλά και μη του το δείχνεις όπως με διάφορους μορφασμούς.

Μην προσπαθείς να καθοδηγείς τις απαντήσεις. Καλύτερα να ακολουθείς εσύ τις σκέψεις του άλλου. Για παράδειγμα αντί να ρωτήσεις «γιατί θύμωσες με τη συγκεκριμένη κατάσταση;» καλύτερα να ρωτήσεις «πώς ένιωσες με τη συγκεκριμένη κατάσταση;».

Επιπλέον, προτείνεται στους φοιτητές «να το παίζουν χαζοί» (“*Do a Hmmer Simpson*”, “*Play dumb*”), να λένε δηλαδή στον άλλον ότι δεν καταλαβαίνουν τι

ακριβώς εννοεί. Αυτό θα προτρέψει τον συνεντευξιαζόμενο να εξηγήσει ακόμα περισσότερο τις σκέψεις του με αποτέλεσμα την αποκόμιση ακόμα περισσότερων πληροφοριών.

«Απόλαυσε τη σιωπή» (“*Enjoy the silence*”). Πολλές φορές κατά τη διάρκεια της συνέντευξης θα υπάρχουν στιγμές όπου δε θα μιλάει κανείς. Δεν πρέπει όμως να μπει στον πειρασμό να «γεμίσεις» το κενό. Οι ίδιοι οι συνεντευξιαζόμενοι συνήθως ζητούν γρήγορα διευκρινίσεις για μια ερώτηση που δεν κατάλαβαν, ή δηλώνουν ότι δεν έχουν να προσθέσουν κάτι άλλο.

“*Shut up!*”. Μη βάζεις λόγια στο στόμα του άλλου. Να θυμάσαι ότι αν το είπες εσύ, δεν αποτελεί πληροφορία.

Ποτέ μην αφήνεις μια απάντηση να κλείνει με τη φράση «κατάλαβες τί εννοώ;». Σε μια τέτοια περίπτωση, αντί να πεις «ναι, καταλαβαίνω τί εννοείς», καλύτερα να πεις «όχι, δεν καταλαβαίνω τί εννοείς, για συνέχισε...».

Παρ όλο που η συνέντευξη δε βασίζεται σε τελείως προκαθορισμένες ερωτήσεις και επιλογές απαντήσεων, θα πρέπει να υπάρχει ένα πλαίσιο με θεματικές ενότητες και μια συνοχή και αλληλουχία μεταξύ των θεμάτων που θα τεθούν. Δεν πρέπει να δώσουμε την εντύπωση ότι δεν ελέγχουμε τη ροή της συνέντευξης και δε γνωρίζουμε το κάθε θέμα που θέτουμε προς διερεύνηση, γιατί κινδυνεύουμε να χάσουμε την εκτίμηση του συνεντευξιαζόμενου ο οποίος θα χάσει έτσι και το ενδιαφέρον του να συμμετάσχει διεξοδικά.

3.2. Συμμετέχοντες

Όσον αφορά τη συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια της συγκεκριμένης έρευνας, αυτή πραγματοποιήθηκε με την παραπάνω μέθοδο της

ανοιχτής τύπου συνέντευξης, έχοντας ως γενικό θέμα προς συζήτηση και διερεύνηση, το “interaction” μεταξύ των μουσικών στη jazz μουσική. Οι τέσσερις μουσικοί της jazz που τους ζητήθηκε να συμμετάσχουν σ αυτήν τη συνέντευξη, είναι όλοι τους επαγγελματίες μουσικοί, ηλικίας 35 με 45 (Ο Λ στο μπάσο, ο Χ στα τύμπανα, ο Δ στο βιμπράφωνο και ο Α στο σαξόφωνο), με πολλές «ώρες πτήσης» παιξίματος σε lives, καθώς και σε studios προβών και ηχογραφήσεων. Έχουν ως κύρια έδρα τους την πόλη της Θεσσαλονίκης αλλά πραγματοποιούν και κάποιες συναυλίες στην Ελλάδα και σε πόλεις της Ευρώπης, ενώ την ιδιότητα του εκπαιδευτικού την ασκούν περιστασιακά και πιο πολύ με τη μορφή περιοδικών μαθημάτων και σεμιναρίων σχετικά με την τεχνική του αυτοσχεδιασμού στο όργανο που παίζουν.

3.3 Συνθήκες συνέντευξης- Τεχνικά μέσα

Και οι τέσσερις ατομικές συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν σε ανοιχτούς κοινούς χώρους, όπως καφετέριες και πάρκα, όπου ο συνεντευξιαζόμενος ήταν χαλαρός και είχε όλη την άνεση του χρόνου να σκεφτεί και να συζητήσει. Τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν ήταν η ηχογράφιση και κάποιες χειρόγραφες σημειώσεις. Ακολούθησε η συγκριτική ανάλυση και καταγραφή των επιμέρους συζητήσεων προκειμένου να προκύψουν τα ανάλογα ερευνητικά συμπεράσματα.

3.3 Θέματα συνέντευξης

Η συνέντευξη προσπάθησε να αναδείξει απόψεις, έννοιες, συμπεριφορές αλλά και συναισθήματα που προκύπτουν από τις εμπειρίες των παραπάνω μουσικών ως μέλη διαφόρων jazz σχημάτων κατά τη διάρκεια της μέχρι τώρα καριέρας τους.

Πραγματοποιήθηκαν τρεις κύκλοι ανοιχτών ερωτήσεων- συζητήσεων οι οποίοι επικεντρώθηκαν κυρίως στα εξής θέματα:

α) Ο «Άλλος» στη Μουσική

Ο πρώτος κύκλος περιελάμβανε ερωτήσεις σχετικά με την έννοια του «άλλου» και του τι σημαίνει ο «άλλος» για ένα μουσικό κατά τη διάρκεια του jazz αυτοσχεδιασμού μέσα στα πλαίσια ενός μικρού jazz ensemble (κουαρτέτου ή κουιντέτου). Τέθηκαν ερωτήσεις όπως:

i) Τί σημαίνει ο άλλος για σένα στη μουσική αλλά και στη ζωή γενικότερα;

ii) Πιστεύεις ότι πρέπει να υπάρχει κάποιος ηγέτης που θα καθοδηγεί την όλη μουσική διαδικασία; Ποιά είναι η γνώμη σου για τους bandleaders;

iii) Πότε θεωρείς ότι παίζεις πιο ελεύθερα; Όταν παίζεις με άτομα που νιώθεις οικεία και άνετα μαζί τους, ή όταν παίζεις με ξένους αλλά πολύ ψηλού επιπέδου μουσικούς;

iv) Ταυτίζεσαι συναισθηματικά με τα υπόλοιπα μέλη του συγκροτήματος κατά τη διάρκεια του παιξίματος;

v) Κατά πόσο πιστεύεις ότι επηρεάζονται θετικά ή αρνητικά οι μουσικές σου προσδοκίες από τους άλλους;

β) Ο Jazz Ήχος

Κατά το δεύτερο κύκλο ερωτήσεων ζητήθηκε από τους μουσικούς να εκφράσουν την άποψή τους για το πώς αντιλαμβάνονται τον jazz ήχο, ποιά είναι δηλαδή εκείνα τα στοιχεία που ορίζουν κατά τη γνώμη τους την jazz ως ξεχωριστό μουσικό στυλ και γιατί ασχολήθηκαν μ αυτήν. Τέθηκαν ερωτήματα, όπως:

- i) Τί σημαίνει για σένα «jazz ήχος»; Ποιά όργανα σου έρχονται πρώτα στο μυαλό όταν σκέφτεσαι τον ήχο της jazz;
- ii) Ποιόν μουσικό της jazz άκουσες για πρώτη φορά κι αποφάσισες να ασχοληθείς μ αυτήν τη μουσική;
- iii) Αν είχες τη δυνατότητα να παίζεις εξίσου καλά ένα άλλο όργανο εκτός από αυτό που ήδη παίζεις, ποιό θα ήταν αυτό και γιατί;

γ) Μουσικοκοινωνικό Περιβάλλον και Συνθήκες Παιξίματος

Τέλος, ο τρίτος κύκλος είχε ως θέμα το μουσικό και κοινωνικό περιβάλλον, από το μικρότερο jazz club μέχρι την πόλη και τη χώρα τους, καθώς και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες οι μουσικοί ζουν και παίζουν. Έτσι τους ρωτήθηκε:

- i) Πιστεύεις ότι η παρουσία του κοινού σ επηρεάζει στο να παίζεις πιο εγωιστικά, σε σχέση με το αν έπαιζες μέσα σένα studio;
- ii) Πότε πιστεύεις ότι παίζεις πιο ελεύθερα και ρισκάρεις στον αυτοσχεδιασμό; Μπροστά σε γνωστό κοινό και σ έναν οικείο χώρο που εμφανίζεσαι σε εβδομαδιαία βάση, ή μπροστά σε άγνωστο κοινό και σ έναν τελειώς καινούργιο και άγνωστο χώρο όπου εμφανίζεσαι για πρώτη φορά με το συγκρότημά σου;
- iii) Κατά πόσο επηρεάζουν το παίξιμό σου τα λεφτά, η αμοιβή σου σε κάθε live;

iv) Η ύπαρξη του ερωτικού στοιχείου με κάποιο άτομο από το κοινό, πιστεύεις ότι επηρεάζει το interaction με τους άλλους μουσικούς του σχήματος;

v) Κατά πόσο η πόλη και η χώρα όπου ζεις και εργάζεσαι ως μουσικός της jazz έχει επηρεάσει την καριέρα και την καλλιτεχνική σου εξέλιξη; Ποιά είναι η γνώμη σου για τους νέους και μαθητευόμενους μουσικούς της jazz της πόλης σου;

Οι ερωτήσεις έγιναν με στόχο να συγκεντρωθούν απαντήσεις που η επεξεργασία τους θα οδηγήσει σε συμπεράσματα που βοηθήσουν τους μουσικούς να εμβαθύνουν ακόμα περισσότερο στην κατανόηση της έννοιας του interaction όπως και του σημαντικού ρόλου που παίζει στη μουσική δημιουργία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:

Συζήτηση Αποτελεσμάτων

4.1. Ο «Άλλος» στην Jazz Μουσική

i. Από τον πρώτο κύκλο ερωτήσεων και πιο συγκεκριμένα από την ερώτηση που είχε ως θέμα τον «άλλον» στη μουσική αλλά και στη ζωή και επέκταση, δύο ήταν κυρίως οι λέξεις που κυριάρχησαν και στις 4 συνεντεύξεις προκειμένου να ερμηνεύσουν και να αξιολογήσουν την παραπάνω έννοια: «Εμπιστοσύνη» και «Επικοινωνία».

Καθώς η jazz μουσική βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και στην επί τόπου μουσική σύνθεση, ο μουσικός όσο προετοιμασμένος κι έμπειρος κι αν είναι στο να μπορεί να συνθέτει και να δημιουργεί επί σκηνής, φαίνεται ότι δεν παύει να ρισκάρει και να έρχεται αντιμέτωπος με το άγνωστο, παίζοντας πολλές φορές τελείως καινούργιες και άγνωστες γι αυτόν φράσεις και μελωδίες, που δεν έχει μελετήσει ούτε σκεφτεί έστω σ ένα γενικότερο κι αόριστο επίπεδο, αποτέλεσμα της ίδιας της διαδικασίας της μουσικής δημιουργικότητας που λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια του παιξίματος (Berliner, 1994). Έτσι είναι σημαντικό να νιώθει ότι τα υπόλοιπα μέλη του σχήματος τον στηρίζουν στις επιλογές που θα κάνει και στα ρίσκα που θα πάρει κατά τον αυτοσχεδιασμό. Αυτό προϋποθέτει βέβαια ότι οι υπόλοιποι μουσικοί έχουν τις γνώσεις, την εμπειρία, αλλά κυρίως τη διάθεση να αντιλαμβάνονται και να

ακολουθούν τον σολίστα στις επιλογές του με την κατάλληλη αρμονική και ρυθμική συνοδεία, ή με τις κατάλληλες μελωδικές απαντήσεις (Hodson, 1966).

Χαρακτηριστική είναι και η απάντηση που δίνει ο Δ λέγοντας ότι «ο άλλος για μένα σημαίνει εμπιστοσύνη, να μπορώ να βασιστώ πάνω του και να με καλύψει σε κάποιο λάθος μου κατά τον αυτοσχεδιασμό, σημαίνει βοήθεια». Ο κοινός στόχος και η κοινή προσπάθεια για κάτι καλύτερο μπορούν επιτευχθούν μέσω της εμπιστοσύνης και της αλληλεγγύης, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Λ, ενώ ο Χ μιλάει για μια προσπάθεια συνεννόησης με άλλες προσωπικότητες όπως συμβαίνει και στη ζωή γενικότερα. Τέλος, ο Α, αναφέρεται στη συντροφικότητα λέγοντας χαρακτηριστικά: «ο άνθρωπος δε μπορεί να ζει μόνος του, έχει ανάγκη τον άλλο, την επικοινωνία μαζί του. Στη μουσική, ο άλλος είναι ακόμα πιο σημαντικός γιατί έχει σίγουρα ένα ρόλο, υπάρχει ένας κοινός στόχος».

ii. Την ιδιότητα του **ηγέτη** μέσα σ ένα jazz σχήμα, οι συμμετέχοντες φαίνεται να την αναγνωρίζουν ως συμβολική και στιγμιαία. Μια ιδιότητα που τη διατηρεί το κάθε μέλος του σχήματος για όσο χρόνο παίρνει την πρωτοβουλία να αυτοσχεδιάσει κατά τη διάρκεια ενός κομματιού. Όπως αναφέρει ο Α, «μέσα στη διάρκεια ενός κομματιού πρέπει κάποιος να κάνει αισθητή την παρουσία του και είναι αυτός που αναλαμβάνει κάθε φορά να αυτοσχεδιάσει».

Ειδικότερα, στην περίπτωση που υπάρχει ένας **bandleader** ο οποίος έχει καλέσει κάποιον από τους παραπάνω μουσικούς να συμμετέχει στο σχήμα του, επικρατεί η κοινή άποψη ότι η συμπεριφορά του, το πόσο σε σέβεται, αλλά και το κατά πόσο είναι οργανωμένος και ξέρει τι θέλει, αποτελούν σημαντικούς παράγοντες συνεργασίας μαζί του. ο Λ λέει χαρακτηριστικά: «Δέχομαι ένας *bandleader* να μου πει

τι ζητά, αλλά όχι πώς να παίζω, εξαρτάται με ποιον τρόπο ζητάς κάτι, δε μπορεί να σου πει ν αλλάξεις τον τρόπο που παίζεις».

iii. Οι απόψεις πάνω στο θέμα **επιλογής των μουσικών**, οι οποίοι θα κληθούν να πλαισιώσουν ένα σχήμα που θα δώσει μια σημαντική συναυλία, φαίνεται να συγκλίνουν για τους 3 από τους 4 μουσικούς. Η φιλία και η οικειότητα μεταξύ των μουσικών αποτελούν σημαντικούς παράγοντες μόνο για τον Λ ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Εγώ έτσι έμαθα, έτσι ξεκίνησα να παίζω jazz. Μαζί με φίλους που είχαμε ένα κοινό όνειρο. Το θέμα είναι όταν παίζεις μουσική να περνάς καλά».*

Αντίθετα, ο Α λέει *«Επειδή είμαι πολύ αγχώδης σαν χαρακτήρας, από το πιο απλό μέχρι το πιο σπουδαίο live, προτιμώ να παίζω πάντα με καλούς μουσικούς, χωρίς να δίνω προτεραιότητα στη φιλία».*

Ο Χ θέτει ως πιο σημαντικό παράγοντα την επικοινωνία *«Θα παίζω μ αυτούς που θεωρώ ότι θα επικοινωνήσω καλύτερα μουσικά, άσχετα με το αν είναι φίλοι μου ή διάσημοι μουσικοί».* Ανάλογα και ο Δ αναφέρεται στην επικοινωνία, την εμπιστοσύνη και την κατανόηση μεταξύ των μουσικών κατά το interaction, άσχετα με το αν είναι φίλοι ή όχι.

iv. Η **συναισθηματική ταύτιση** μεταξύ των μουσικών δεν είναι αυτοσκοπός, ούτε κάτι που συμβαίνει τόσο συχνά (Monson, 1996). Για τους 4 μουσικούς αρκεί να επικρατεί το αίσθημα της εμπιστοσύνης, του καλού κλίματος και της ταύτισης όσον αφορά τον κοινό μουσικό στόχο. Υπάρχουν περιπτώσεις, μας αναφέρει ο Δ, που κάποιος παίχτης ήταν πολύ κακός χαρακτήρας αλλά υπήρχε πολύ καλό interaction στο σχήμα του. Για παράδειγμα ο σαξοφωνίστας Stan Getz ο οποίος φημιζόταν για τον

κακό του χαρακτήρα αλλά οι μουσικές που έβγαιναν από τη μπάντα του ήταν πανέμορφες και οι μουσικοί θέλαν να παίζουν μαζί του (Berliner, 1994). Το κατά πόσο θα προκύψουν συναισθήματα κατά τη διάρκεια του παιξίματος και το αν αυτά θα είναι καλά ή κακά, είναι κάτι που δε μπορεί κανείς να προβλέψει και να ελέγξει (Monson, 1996).

Όπως λέει και ο Α «Κοίταξε, σε μια αυτοσχεδιαστική μουσική δε μπορείς να πεις αν είναι κάτι καλό ή κακό. Πρόκειται για μια σύνθεση σε πραγματικό χρόνο. Όλα γίνονται, όλα δε γίνονται, είναι ένα ρίσκο. Έχω αναγκαστεί να παίξω με άνθρωπο που μισώ και το κοινό νόμιζε ότι παίζαμε πολύ δεμένα και αγαπημένα».

ν. «Το να μην ξέρεις από πριν πού θα σε πάει ένα παίξιμο το θεωρώ κέρδος και σε καμία περίπτωση ανασφάλεια» λέει ο Χ αναφερόμενος στην **προσδοκία του μουσικού αποτελέσματος**. Ανάλογα κι ο Λ δε θέλει να κάνει πλάνα από πριν. «Μ αρέσει να είναι απρόβλεπτο το μουσικό αποτέλεσμα. Αν βέβαια το αποτέλεσμα δε βγει καλό γιατί ο άλλος δεν έδωσε σημασία σε κάποια σημεία του θέματος, δε γουστάρει γενικά να παίζει ή βαριέται, τότε ναι, το απρόβλεπτο θα με προδώσει».

Για τον Α το μουσικό αποτέλεσμα εξαρτάται από την ομάδα που παίζει. «Αν η ομάδα αποτελείται από μουσικαράδες, τότε σίγουρα θα βγει κάτι πολύ καλό, άσχετα αν αυτό θα είναι πολύν κοντά ή όχι στις προσδοκίες μου. Μπορεί να αλλάξουν τελείως το σκηνικό και να με συνεπάρουν με τις επιλογές τους». Φαίνεται λοιπόν ότι η προσδοκία του μουσικού αποτελέσματος είναι ένα θέμα ανοιχτό. Η προσδοκία και για τους 4 μουσικούς είναι ότι ακριβώς δεν υπάρχει προσδοκία.

4.2. Ο Jazz Ήχος

Κατά το δεύτερο κύκλο των συνεντεύξεων επιχειρήθηκε μια προσπάθεια προσέγγισης ως προς το πώς αντιλαμβάνεται ο κάθε μουσικός τον jazz ήχο. Τι είναι αυτό που χαρακτηρίζει κατά τη γνώμη τους μια μουσική ως jazz, ποια είναι τα πιο χαρακτηριστικά όργανα αυτής της μουσικής κατά την αισθητική τους και ποιους θεωρούν ως χαρακτηριστικότερους αντιπροσώπους της.

i) Οι μουσικές των κουαρτέτων και των κουιντέτων της δεκαετίας του '40 και του '50 όπου επικρατούσε το bebop, το hardbop και η cool jazz αποτελούν και για τους 4 συνεντευξιαζόμενους τους πιο αντιπροσωπευτικούς ήχους της jazz. Παρ όλο που αναγνωρίζουν τη μουσική και ιστορική αξία των υπόλοιπων στυλ όπως New Orleans, Dixieland, Swing, Free Jazz και Fusion (Carr, 1997), (Berednt, 1989), αποτελεί κοινή παραδοχή ότι η jazz έφτασε στο απόγειό της ως μορφή μουσικής σύνθεσης και καθιέρωσε ένα χαρακτηριστικό και αντιπροσωπευτικό ηχόχρωμα κατά τις παραπάνω δεκαετίες. Ο τρόπος που έπαιζαν τα τύμπανα ο Elvin Jones, ο Max Roach και ο Art Blakey, το κοντραμπάσο ο Paul Chambers και ο Charles Mingus, το πιάνο ο McCoy Tyner και ο Bill Evans, το σαξόφωνο ο Charlie Parker, ο John Coltrane και ο Sonny Rollins και τη τρομπέτα ο Dizzy Gillespie και ο Miles Davis, καθώς και ο συνολικός ήχος των μουσικών σχημάτων όπου συμμετείχαν οι παραπάνω, όπως και πολλοί άλλοι, αποτελούν σημεία αναφοράς για όλους τους σύγχρονους μουσικούς της jazz (Berliner, 1994), (Berednt, 1989).

Ακόμα κι αν κάποιος προσανατολιστεί σε κάποιο διαφορετικό στυλ, όπως για παράδειγμα ο Λ που παίζει και με τους “Trio Balcano”, ένα σχήμα που συνδυάζει την

jazz με την Βαλκανική μουσική παράδοση, ο ήχος που θέλει να παράγει με το κοντραμπάσο θέλει να προσομοιάζει με αυτόν του Paul Chambers γιατί μόνο τότε όπως εκτιμά, θα περιέχει η μουσική του το jazz στοιχείο. Όπως μάλιστα χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Η jazz για μένα πέρα του χαρακτηριστικού ηχοχρώματος, ήταν κι ένα συνολικό φανταστικό σκηνικό, μια νέα καλλιτεχνική αισθητική, που πέρα της μουσικής, αποτελούνταν και από μια σειρά από φωτογραφίες, εξώφυλλα από albums και βιογραφικά στοιχεία του τρόπου ζωής των μουσικών της».*

Ο Α όταν παίζει το σαξόφωνο προσπαθεί, όπως λέει, να σκέφτεται όπως σκεφτόταν οι μεγάλοι σαξοφωνίστες που προαναφέρθηκαν. Παρ όλα αυτά θεωρεί ως σημαντικότερους εκπροσώπους της jazz τον τρομπετίστα και τραγουδιστή Louis Armstrong και την τραγουδίστρια Ella Fitzgerald καθώς αυτοί, όπως εκτιμά, γέννησαν αυτόν τον καινούργιο ήχο κατά τη δεκαετία του '20 και '30 (Berednt, 1989). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Η jazz για μένα ήταν ο νέος ήχος, η νέα μουσική διάρθρωση. Η αντίληψη στο χώρο και στο χρόνο και ο τρόπος που παιζόταν οι νότες. Και μόνο ότι τα δυνατά μέρη του μέτρου ήταν πλέον οι άρσεις κι όχι οι θέσεις όπως ίσχυε ως τότε με την κλασσική μουσική, ήταν μια επανάσταση».*

Ο Δ αναφέρει ότι πέρα των μουσικών στυλ που προαναφέρθηκαν, πάντα έχει συγχρόνως ως σημείο αναφοράς και τα blues: *«Πρωτοάκουσα jazz πολύ μικρός λόγω του πατέρα μου. Για μένα ο jazz ήχος είναι σίγουρα αυτός της Αμερικής κι όχι αυτός της Ευρώπης της δεκαετίας του '60 κι έπειτα. Πάντα όμως σε αναφορά με τα blues. Θεωρώ ότι αν δεν παίζεις blues δε θα παίζεις ποτέ καλή jazz».*

ii) Για τον Χ ο ήχος των big bands του Duke Ellington και η φωνή της Billie Holliday αποτέλεσαν το **έναυσμα για να ασχοληθεί με την jazz**. Ο Λ αποφάσισε να

ασχοληθεί με την jazz όταν πρωτοάκουσε το σαξόφωνο του Charlie Parker και το μπάσο του Charles Mingus: «*Θυμάμαι ότι είχα 2 κασέτες τους και τις είχα στην κυριολεξία λιώσει!*».

Για τον Α, η τρομπέτα του Louis Armstrong αποτέλεσε την αφορμή για ασχοληθεί με την jazz, ενώ για τον Δ το πιάνο του Bill Evans.

iii) Οι απαντήσεις που έδωσαν οι συμμετέχοντες στην τελευταία ερώτηση του 2ου κύκλου της συνέντευξης που έχει να κάνει με το **ποιό όργανο θα επέλεγαν να παίζουν πέρα αυτού που παίζουν ήδη**, είναι αρκετά ενδιαφέρουσες όπως εξίσου ενδιαφέρουσες είναι και οι αιτιολογίες που χρησιμοποιούν για να δικαιολογήσουν την απάντησή τους.

Έτσι, ο Α που παίζει μπάσο, θα ήθελε να παίζει τύμπανα ή πιάνο. Το ότι επέλεξε να παίζει ένα όργανο που ανήκει, όπως και το μπάσο, στην ομάδα του rhythm section, δείχνει ότι δίνει μεγάλη σημασία στο groove και ότι θέλει συνειδητά να ανήκει στη ραχοκοκκαλιά της μπάντας που είναι υπεύθυνη για το σωστό ρυθμό και τη σωστή αρμονία πάνω όπου ξεδιπλώνονται οι αυτοσχεδιασμοί των μελωδικών οργάνων. Άλλωστε όπως ομολογεί κι ο ίδιος: «*Δε θα διάλεγα με τίποτα πνευστά. Δεν μπορώ να κατανοήσω πώς αυτά λειτουργούν (δαχτυλισμοί, φύσημα). Είμαι μάλλον γεννημένος μπασίστας!*».

Απ την άλλη, ο Χ που παίζει τύμπανα θα επέλεγε να παίζει σαξόφωνο. Θεωρεί ότι με αυτόν τον τρόπο θα ολοκληρωνόταν σαν μουσικός καθώς θα είχε μια πιο σφαιρική άποψη γύρω από την όλη αυτοσχεδιαστική διαδικασία. Θα μπορούσε να κατανοήσει ακόμα καλύτερα το πώς σκέφτεται αυτός που στέκεται μπροστά του και αυτοσχεδιάζει και το κατά πόσο νιώθει ότι τον υποστηρίζουν τα όργανα του rhythm

section. Βέβαια, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το ότι διάλεξα ένα όργανο που βρίσκεται στο άλλο άκρο από αυτό που παίζω, όσον αφορά το ρόλο του σ ένα μουσικό σχήμα, ίσως να δείχνει, πέρα του ενδιαφέροντός μου ως προς το πώς λειτουργεί το κάθε όργανο σε ένα σχήμα, έναν κρυφό πόθο να μπορώ να παράγω μελωδίες και να είμαι σε θέση να οδηγώ ακόμα περισσότερο τον αυτοσχεδιασμό. Δεν ξέρω, ίσως ακούγεται λίγο εγωιστικό».

Ο Α παίζει σαξόφωνο. Αν θα έπρεπε να διαλέξει κάποιο άλλο αυτό θα ήταν το πιάνο: «Πιστεύω ότι ο καθένας που παίζει κάποιο μονοφωνικό όργανο θα έπρεπε να παίζει και πιάνο. Αντιλαμβάνεσαι καλύτερα την αρμονία, βλέπεις τις νότες μπροστά σου, μπορείς να εναρμονίσεις καλύτερα μια μελωδία που σου έρχεται στο μυαλό προκειμένου να τη συνθέσεις και να την κάνεις κομμάτι. Μου λείπει πολύ το ότι με το σαξόφωνο δεν μπορώ να παίζω πολλές νότες ταυτόχρονα. Επιπλέον δε μ αρέσει και τόσο να κάθομαι και να ακούω τους άλλους μόλις τελειώσω το σόλο μου χωρίς να μπορώ να συμμετέχω κι εγώ στη συνοδεία του επόμενου σολίστα. Νιώθω ότι δε συμμετέχω σ ολόκληρη τη μουσική διαδικασία της μπάντας μου».

Τέλος, ο Δ που παίζει βιμπράφωνο, θα επέλεγε να παίζει τρομπέτα. «Δεν ξέρω, ίσως να έχει να κάνει με το γεγονός ότι ο πατέρας μου ήταν τρομπετίστας και ότι πρώτη φορά άκουσα jazz από τον ίδιο αλλά και από δίσκους του Louis Armstrong. Σίγουρα πιστεύω ότι η τρομπέτα σαν αυτοσχεδιαστικό όργανο θα μου προσέφερε δυναμικές, εκφραστικότητα και διάρκεια στον ήχο που δυστυχώς δε μου προσφέρει το βιμπράφωνο, με το οποίο πάντως δηλώνω ερωτευμένος και δε θα άλλαζα με τίποτα το ηχόχρωμα του. Επιπλέον το βιμπράφωνο μου δίνει τη δυνατότητα να μπορώ να συμπεριφερόμαι μέσα στη μπάντα άλλες φορές σαν κρουστός, άλλες φορές σαν συνοδός αρμονίας και άλλες σαν καθαρός σολίστας».

4.3. Μουσικοκοινωνικό Περιβάλλον και Συνθήκες Παιξίματος

Οι ερωτήσεις του τελευταίου κύκλου των συνεντεύξεων είχαν ως στόχο να καλύψουν ένα ευρύ φάσμα που αφορά τους εξωτερικούς παράγοντες οι οποίοι επηρεάζουν το interaction μεταξύ των μουσικών. Βέβαια ο όρος «εξωτερικοί παράγοντες» ίσως δεν είναι και τόσο δόκιμος για τη συγκεκριμένη μουσική όπως άλλωστε και για κάθε άλλη αυτοσχεδιαστική μουσική, καθώς η μουσική και συνθετική διαδικασία στην jazz είναι κάτι που πραγματοποιείται επί τόπου και ταυτόχρονα με το παίξιμο μπροστά σε κοινό το οποίο συμμετέχει ενεργά και άμεσα, επιβραβεύοντας τους μουσικούς, κουνώντας το σώμα τους στο ρυθμό, χορεύοντας πολλές φορές με τις μουσικές τους και απαντώντας με τραγούδι και φωνές όταν τους ζητηθεί (Berliner, 1994). Από κει και πέρα υπάρχει το κοινωνικό περιβάλλον όπου δραστηριοποιούνται οι μουσικοί όπως η πόλη και η χώρα όπου κατοικούν, οι συνθήκες εργασίας, οι χώροι όπου παίζουν και οι συμφωνίες που κάνουν με τους ιδιοκτήτες.

Όλα τα παραπάνω πιστεύεται ότι επηρεάζουν άμεσα τη συμπεριφορά των μουσικών επί σκηνής και γι αυτό κρίθηκε σκόπιμο να καταγραφούν οι απόψεις των 4 μουσικών που συμμετέχουν στη συγκεκριμένη έρευνα.

i) Στο πρώτο ερώτημα, στο αν δηλαδή **η παρουσία του κοινού επηρεάζει τους μουσικούς στην επικοινωνία τους με τα υπόλοιπα μέλη της μπάντας σε σχέση με το αν έπαιζαν απομονωμένοι μέσα σ ένα στούντιο**, η απάντηση είναι θετική κι από τους τέσσερις. Σαφώς και επηρεάζει και είναι κάτι που μαθαίνεις να το ελέγχεις με την πείρα που αποκτάς από τα lives. Πολλές φορές ο μουσικός σκέφτεται εγωιστικά και νιώθει ότι πρέπει να αποδείξει στο κοινό ότι είναι ένας από τους καλύτερους

μουσικούς που έχουν ακούσει. Προσπαθεί να παίξει οτιδήποτε έχει μελετήσει, πολλές φορές και πολλά περισσότερα, επικεντρώνοντας έτσι όλη την προσοχή του στον εαυτό του, αδιαφορώντας για το συνολικό μουσικό αποτέλεσμα, το οποίο πολλές φορές καταλήγει ως μια παράσταση για έναν, ο οποίος φλυαρεί και μονολογεί σε βάρος των υπολοίπων που αδυνατούν αλλά και δε θέλουν τις περισσότερες φορές να τον ακολουθήσουν (Berliner, 1994).

Οι ίδιοι οι μουσικοί στις συνεντεύξεις τους θυμούνται τέτοιες καταστάσεις στα πρώτα χρόνια της καριέρας, όταν συνεπαρμένοι από το κοινό ξεκινούσαν ένα μοναχικό αγώνα δρόμου προσπαθώντας να παίξουν τα πάντα.

Όπως ομολογεί κι ο Δ: *«Στα lives ομολογώ ότι κάποιες φορές ακόμα και τώρα συμπεριφέρομαι εγωιστικά. Δε θα έπρεπε όμως. Πρέπει να αφηθείς στις αισθήσεις σου και να μην προσπαθείς να κάνεις show-off. Να παίζεις όπως νιώθεις εκείνη τη στιγμή μαζί πάντα με τους άλλους. Το κοινό σε κάνει σίγουρα να παίζεις καλύτερα και σε εμπνέει αλλά δεν πρέπει να μπεις στον πειρασμό να κάνεις φιγούρα»*. Ανάλογα κι ο Α αναφέρει ότι: *«Δεν νομίζω ότι ο εγωισμός βοηθά σε τέτοιου είδους μουσικές γιατί αυτές οι μουσικές είναι συλλογικές κι όχι ατομικές»*. Ο Λ προτιμά να επικεντρωθεί περισσότερο στον ήχο του live: *«Καμιά σχέση το live με το στούντιο. Στο στούντιο δεν υπάρχει κοινό να απευθυνθείς, είναι ψυχρό, ο ήχος είναι συμπιεσμένος, δεν υπάρχει γενικά ο ήχος του live»*. Τέλος, ο Χ αναφέρει: *«Όχι, δεν παίζω πιο εγωιστικά στο live. Έχω το ίδιο interaction που θα χω κι όταν τζαμάρω σ ένα στούντιο. Είναι νομίζω θέμα ωρών πτήσεων. Είναι θέμα ωρίμανσης και εμπειρίας»*.

ii) Η δεύτερη ερώτηση του 3ου κύκλου ήταν αν οι μουσικοί θεωρούν ότι παίζουν πιο ελεύθερα όταν παίζουν σε καινούργιο χώρο και σε καινούργιο κοινό, ή όταν

παίζουν σε σταθερή βάση σε κάποιο μόνιμο χώρο μπροστά στους θαμώνες που συχνάζουν στο χώρο αυτό. Και οι τέσσερις μουσικοί βρίσκουν πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα και στις 2 περιπτώσεις.

Στην πρώτη περίπτωση υπάρχει από τη μια ο ενθουσιασμός του καινούργιου, μια αίσθηση ανανέωσης και η προοπτική ότι θα πας να «κατακτήσεις» ένα κοινό που θα σε ακούσει για πρώτη φορά. Υπάρχει επιπλέον και μια αίσθηση ικανοποίησης ότι σε αναγνωρίζουν και σε επιβραβεύουν καθώς κάποιοι σε καλούν στην πόλη τους, στη χώρα τους για να τους παρουσιάσεις τη δουλειά σου που έχουν ακούσει σε κάποια ηχογράφιση, ή γιατί αυτή έγινε γνωστή από κάποιες καλές κριτικές που έχει δεχθεί από άλλους μουσικούς ή από κάποιους ακροατές. Από την άλλη όμως υπάρχει πάντα η αβεβαιότητα των συνθηκών που θα συναντήσεις εκεί. Οι ηχητικές εγκαταστάσεις μπορεί να μην είναι αυτές που θα περίμενες, ακόμα κι αν έχεις συνεννοηθεί για τα μηχανήματα που χρειάζεσαι. Ο ίδιος ο χώρος μπορεί να μην έχει τη σωστή ακουστική αποτέλεσμα να μη μπορείς να βρεις τον ήχο που θες για το όργανό σου αλλά και για το συνολικό ήχο της μπάντας. Ακόμα, το κοινό μπορεί να προκύψει πολύ ψυχρό ή και ακόμα και αδιάφορο στην περίπτωση που δεν είναι εξοικειωμένο με τη μουσική σου, ή γιατί δεν ενημερώθηκε επαρκώς για το συγκεκριμένο στυλ που παίζεις.

Στη δεύτερη περίπτωση όπου το μουσικό σχήμα παίζει σε μόνιμη βάση σε κάποιο σταθερό χώρο, υπάρχει το πλεονέκτημα ότι ο κάθε μουσικός ξέρει τον ήχο του, τον έχει προσαρμόσει με τις ανάλογες ρυθμίσεις, ξέρει γενικά τις συνθήκες που επικρατούν, από τη συμπεριφορά και την ανταπόκριση των θαμώνων μέχρι τη συμπεριφορά του ιδιοκτήτη. Αυτό του δίνει μια ασφάλεια και μια σιγουριά. Έτσι, μπορεί να επικεντρωθεί καθαρά στο μουσικό κομμάτι, απαλλαγμένος από άλλες έγνοιες που μπορεί να επηρεάσουν τη διάθεση και το παίξιμο του. Βέβαια, αυτή η

μόνιμη και επαναλαμβανόμενη κατάσταση, είναι ικανή να οδηγήσει τη μπάντα σε ένα τέλμα, σε μια στασιμότητα όσον αφορά τη μουσική της δημιουργικότητα και την πορεία της γενικότερα.

Έτσι, όπως αναφέρει κι ο Δ: *«Όταν ξεφεύγεις από το χώρο σου πολλές φορές παίζεις καλύτερα. Όταν παίζεις στον ίδιο χώρο, πρέπει για σένα αλλά και για το κοινό που σε παρακολουθεί να αλλάζεις διαρκώς αυτό που παίζεις και να μη σταματάς να ρισκάρεις. Αυτό νομίζω ότι είναι και γενικά το χαρακτηριστικό του αυτοσχεδιασμού και δε μπορείς να το ελέγξεις ή και να το αποτρέψεις είτε παίζεις σε σταθερό και γνωστό χώρο είτε σε καινούργιο και άγνωστο».*

Ο Α και ο Λ νιώθουν πιο ασφαλείς και πιο σίγουροι στο να παίξουν ελεύθερα και να ρισκάρουν κατά τον αυτοσχεδιασμό τους, όταν παίζουν μπροστά σε γνωστό κοινό. *«Το θέμα της ασφάλειας παίζει ρόλο και νομίζω ότι νιώθει πιο ασφαλής κάποιος όταν παίζει μπροστά σε γνωστούς που ήδη σε ξέρουν. Σε ένα φεστιβάλ όπου παίζεις για πρώτη φορά ίσως παίζεις πιο προβλέψιμα, πιο σίγουρα, αυτά που έχεις μελετήσει. Δε νομίζω ότι ο ενθουσιασμός που νιώθεις όταν παίζεις κάπου για πρώτη φορά σε βοηθά να ξεφύγεις στο παίξιμό σου»,* λέει ο Α, ενώ ο Λ αναφέρει: *«Μ αρέσει να παίζω σε εβδομαδιαία βάση μπροστά στους θαμώνες ενός club. Νιώθω ότι παίζω εντός έδρας. Ξέρω το vibe του κοινού και του χώρου. Έχω σταντάρει τον ήχο μου κι αυτό είναι πολύ σημαντικό. Αν πάω να παίζω κάπου για πρώτη φορά σίγουρα υπάρχει ο ενθουσιασμός αλλά ταυτόχρονα υπάρχει και μια ανασφάλεια για τις συνθήκες που θα επικρατούν εκεί».*

Ο Χ έχει μια διαφορετική άποψη και λέει ότι: *«Ρισκάρω και προσπαθώ να παίζω ελεύθερα όπου κι αν είμαι. Δε γίνεται να μη ρισκάρεις στη μουσική. Κάθε live που κάνω, όπου κι αν το κάνω, για μένα είναι ένα ταξίδι στο άγνωστο. Κι έχω προσπαθήσει*

για να το καταφέρω αυτό όσο μπορώ. Θέλω να πω ότι το κάνω συνειδητά. Δε θέλω να αναλώνομαι σε κλισέ patterns και τρόπους παιζίματος».

iii) **Η αμοιβή** και τα λεφτά φαίνεται να έρχονται σε δεύτερη μοίρα και για τους 4 μουσικούς, όταν παρουσιάζεις τη δουλειά σου. Αυτό όμως που έχει πολύ σημασία είναι η συμπεριφορά του ιδιοκτήτη του χώρου όπου εμφανίζεσαι και το κατά πόσο σέβεται αυτό που κάνεις. Βέβαια, όπως λέει κι ο Δ, όσο περισσότερο παίζεις, μαθαίνεις και μειώνεις έτσι τις πιθανότητες να πέσεις σε «παράξενα» αφεντικά. Για τον X τα λεφτά παίζουν ρόλο μόνο όταν πάει να παίξει ως session μουσικός σε κάποια δουλειά.

iv) Η ύπαρξη του **ερωτικού στοιχείου** με κάποιο άτομο από το κοινό δε φαίνεται να επηρεάζει και τόσο το interaction των μουσικών. Ο Λ λέει ότι ίσως θα παίζει λίγο καλύτερα, αλλά σε καμιά περίπτωση πιο εγωιστικά. Στον X αρέσει η παρουσία κάποιου ατόμου, αλλά δε θα παίζει καλύτερα. Ίσως γίνει όπως εξομολογείται λίγο πιο σοβαρός. Το ίδιο και ο Δ. Μόνο ο Α παραδέχεται ότι κάτι τέτοιο μπορεί να τον επηρεάσει στο να παίζει πιο εγωιστικά. Πράγμα που το κατακρίνει, αλλά όπως λέει κι ο ίδιος: «Κανείς δεν είναι τέλειος!».

v) Στις συζητήσεις που έγιναν με θέμα το ευρύτερο **κοινωνικό περιβάλλον** των μουσικών, όπως η πόλη και η χώρα τους, εκφράστηκαν ανάμεικτα συναισθήματα και απόψεις. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Δ: «*Η νεολαία που πάει σε jazz live είναι όλο και περισσότερη. Μάλιστα νομίζω ότι αυτό δε συμβαίνει πια στις Η.Π.Α. Παρά μόνο σε μερικές μεγάλες πόλεις όπως στη Νέα Υόρκη και στο Σικάγο. Αν πας για παράδειγμα*

στο Τέξας δε θα δεις νέους να πηγαίνουν σε jazz live. Απ την άλλη όμως το κακό είναι ότι δε βλέπω στην πόλη μας τη Θεσσαλονίκη διάθεση για δημιουργία και δε νομίζω ότι φταίει η κρίση γι αυτό. Είναι απλά θέμα βαρεμάρας. Επιπλέον φταίει το ευρύτερο περιβάλλον της χώρας μας της Ελλάδας που δεν έχει μουσική ταυτότητα κι αυτό επηρεάζει και την jazz».

Ο Λ παρατηρεί ότι ενώ το κοινό της jazz έχει μεγαλώσει σε σχέση με 10 χρόνια πριν, παρ όλα αυτά δε γίνονται συναυλίες με ξένους, όπως παλιότερα. Θεωρεί ότι η πόλη που ζει, η Θεσσαλονίκη, είναι αρκετά ξεκομμένη από τα πράγματα που γίνονται σε διεθνή επίπεδο κι ευτυχώς, όπως λέει, που υπάρχει και το youtube κι έχουμε κάποια πληροφόρηση.

Ο Χ λέει ότι παρά το γεγονός ότι σήμερα υπάρχει αρκετή πληροφόρηση μέσω του internet, δε βλέπει νέα παιδιά να παίζουν jazz. Ίσως φταίει το ότι για να εκτιμήσεις κάτι πρέπει ίσως να το στερηθείς. Το ίδιο παρατηρεί κι ο Α. Όπως μάλιστα αναφέρει: *«Η υπερπληροφόρηση που έχουν σήμερα οι νέοι μουσικοί ίσως τελικά δεν τους κάνει και τόσο καλό, ή δεν ξέρουν πώς να τη διαχειριστούν. Δε θεωρώ ότι η jazz είναι μια μουσική που έκανε τον κύκλο της και πέθανε. Απλά έχει μεταφερθεί σ ένα άλλο επίπεδο. Υπάρχει μεγάλη εξειδίκευση από τους γνώστες και το κοινό δυσκολεύεται να ακολουθήσει πολλές φορές».*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5:

Ανακεφαλαίωση Συμπερασμάτων και Μουσικο-Εκπαιδευτικές Προεκτάσεις

Η συγκεκριμένη έρευνα είχε ως κύριο θέμα το interaction μεταξύ των μουσικών κατά τον jazz αυτοσχεδιασμό, το πόσο σημαντικό ρόλο παίζει στη μουσική δημιουργία κι από ποιους παράγοντες καθορίζεται και επηρεάζεται. Οι συνεντεύξεις με μουσικούς της jazz που πραγματοποιήθηκαν στα πλαίσια αυτής της έρευνας και που είχαν ως στόχο να αναδείξουν αυτούς τους παράγοντες, περιείχαν τρεις κύκλους ερωτήσεων και συζητήσεων, ο κάθε ένας προσανατολισμένος και σε μια διαφορετική πτυχή του θέματος της έρευνας. Πιστεύεται ότι τα συμπεράσματα που προέκυψαν θα βοηθήσουν στην ακόμα καλύτερη κατανόηση της έννοιας του interaction και θα συμβάλλουν θετικά στις μετέπειτα έρευνες και μελέτες γύρω από το συγκεκριμένο θέμα.

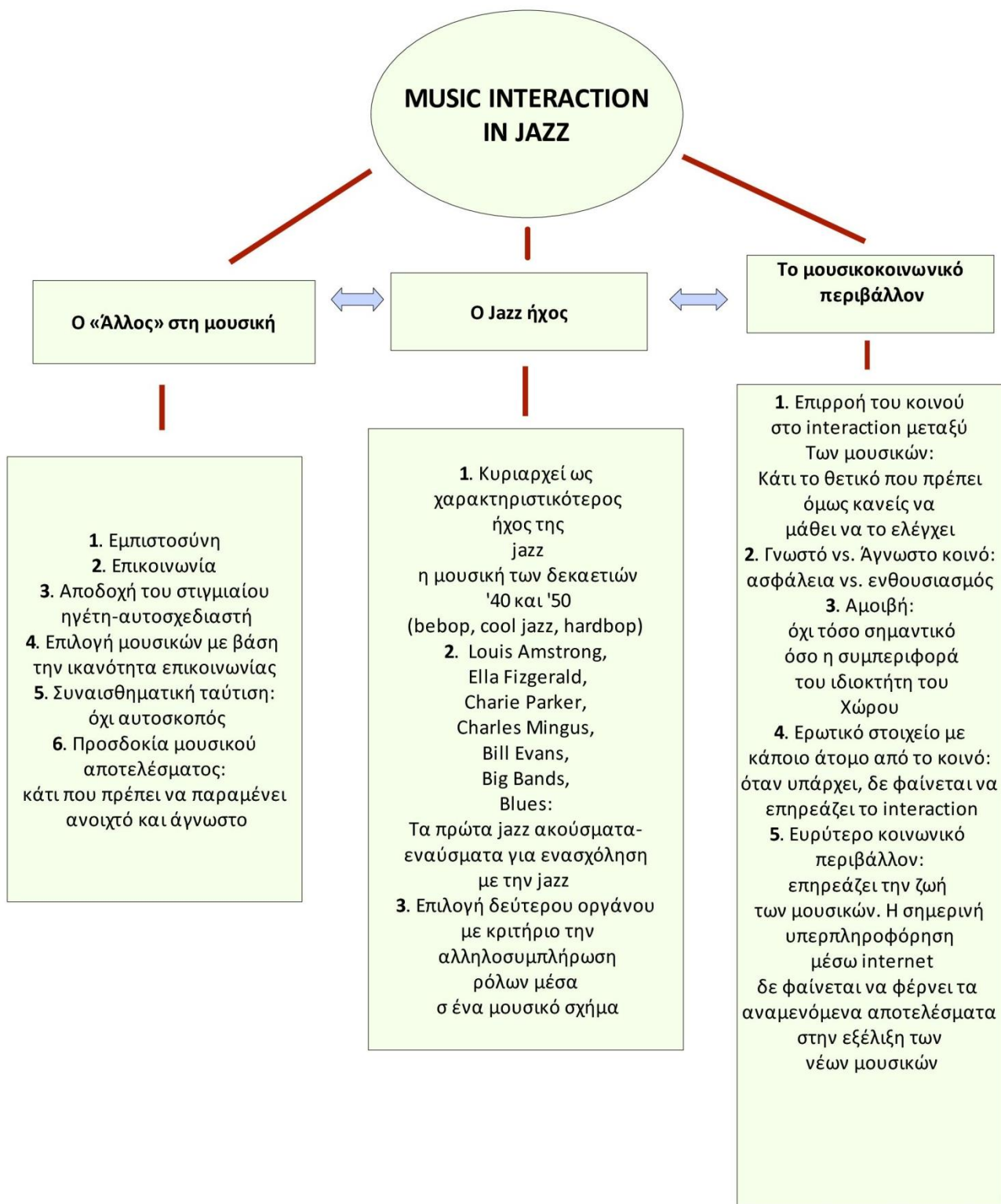
Ο πρώτος κύκλος των συνεντεύξεων που είχε ως κύριο θέμα τον «άλλον» στη μουσική, επιχείρησε να αναδείξει τις δυναμικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μουσικών κατά το παίξιμο, καθώς και το πόσο σημαντικό θεωρεί κάποιος μουσικός το να παίζει και να αυτοσχεδιάζει μαζί με άλλους. Τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την καταγραφή και τη συγκριτική ανάλυση των απόψεων του κάθε μουσικού που συμμετείχε στην έρευνα επιβεβαιώνουν το σημαντικό ρόλο που παίζει το interaction ως αναπόσπαστο κομμάτι της αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής και ειδικότερα της jazz (Berliner, 1994; Monson, 1996; Hodson, 1966). Έννοιες όπως «εμπιστοσύνη», «επικοινωνία», «πρωτοβουλία», «συμπεριφορά κατά το παίξιμο»,

αποτελέσαν κοινό τόπο και για τους τέσσερις συμμετέχοντες όταν τους ζητήθηκε να καταθέσουν τις σκέψεις και τις απόψεις τους σε σχέση με τον «άλλον» στη μουσική.

Κατά το δεύτερο μέρος των συνεντεύξεων, ζητήθηκε από τους τέσσερις συμμετέχοντες να εκφράσουν και να περιγράψουν το πώς αντιλαμβάνονται την jazz ως ήχο, ως ένα ξεχωριστό μουσικό στυλ, από μορφολογικής αλλά και από αισθητικής άποψης. Ποιων οργάνων το ηχόχρωμα θεωρούν ως χαρακτηριστικότερο και ποιες δεκαετίες τις πιο αντιπροσωπευτικές της jazz μουσικής. Κι εδώ υπήρξε σε γενικές γραμμές μια σύγκλιση απόψεων καθώς ο ήχος της jazz των δεκαετιών του '40 και του '50, όπως bebop, cool jazz και hardbop (Carr, 1997); (Berednt, 1989) φαίνεται να υπερισχύει ως ο πιο αντιπροσωπευτικός, με αναφορά πάντα και από τους τέσσερις συμμετέχοντες στα blues και στην τρομπέτα και τη φωνή του Louis Armstrong και της Ella Fitzgerald.

Τέλος, η κάθε συνέντευξη ολοκληρώθηκε με μια σειρά ερωτήσεων που είχαν ως κύριο θέμα το μουσικοκοινωνικό περιβάλλον και το κατά πόσο αυτό επηρεάζει το interaction μεταξύ των μουσικών άμεσα κατά την ώρα του παιξίματος, αλλά και έμμεσα ως ένα γενικότερο κοινωνικό πλαίσιο όπου αυτοί ζουν και παίζουν μουσική (Berliner, 1994; Nooshin, 2003). Οι συνθήκες εργασίας, η επιρροή του κοινού, η υπερπληροφόρηση μέσω internet αλλά και η έλλειψη ενδιαφέροντος από την κοινωνία αλλά πολλές φορές κι από τους ίδιους τους μουσικούς, ήταν τα θέματα που θίχτηκαν κυρίως κατά τον τρίτο κύκλο των συνεντεύξεων.

Το παρακάτω σχεδιάγραμμα (βλ. σελ. 90) παρουσιάζει ένα μοντέλο με τους κυριότερους παράγοντες που καθορίζουν και επηρεάζουν το interaction μεταξύ των μουσικών της jazz, όπως αυτοί προέκυψαν από τη συγκεκριμένη έρευνα.



Εικόνα 13: Σχεδιάγραμμα “*Music Interaction in Jazz*”

Καθώς μέχρι τώρα δεν έχουν γίνει αρκετές έρευνες πάνω στο συγκεκριμένο θέμα, κρίνεται αναγκαία η διεξαγωγή περαιτέρω ερευνών πάνω στο interaction γιατί θεωρείται ότι η ακόμα καλύτερη κατανόησή του θα βοηθήσει κατά πολύ τον κάθε νέο μουσικό που θέλει να ασχοληθεί με την jazz μουσική. Όπως αναφέρει κι ο Fodor (1998), οι περισσότεροι έμπειροι μουσικοί της jazz έχουν αποκτήσει την ικανότητα να ακούν και να αφουγκράζονται προσεκτικά τους υπόλοιπους μουσικούς της μπάντας, να σκέφτονται και να αντιδρούν ακαριαία κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Το τί είναι αυτό που τους εμπνέει και το πώς αποκτούν τις ικανότητες για να το πετύχουν είναι κάτι που δεν έχει ερευνηθεί και αναλυθεί ακόμα επαρκώς, προκειμένου να δοθούν προτάσεις για τη μουσική εκπαίδευση και δημιουργικότητα. Έτσι, αποτελεί πρόκληση για τον εκπαιδευτικό να καταφέρει να «μεταμορφώσει» τους μαθητές του από «αναπαραγωγικές μηχανές» μουσικών φράσεων σε δημιουργούς μουσικής (Fodor, 1998, σ. 1).

Ο Branker (2010) επιχείρησε να εξετάσει τα οφέλη που αποκτούν οι μαθητές όταν συμμετέχουν σε jazz σύνολα και τα αποτελέσματα ήταν πολύ ενθαρρυντικά (Branker, 2010, σ. 1). Ακόμα, ο Kleinschmidt (2011) επικεντρώθηκε στον εκπαιδευτικό που έχει διπλή ιδιότητα, δηλαδή είναι έμπειρος επαγγελματίας μουσικός και ταυτόχρονα διδάσκει σε κάποιο εκπαιδευτικό ίδρυμα, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι πλεονεκτεί ως προς την αποτελεσματικότητα σε σχέση με κάποιον εκπαιδευτικό ο οποίος δε ζει την εμπειρία του μουσικού interaction.

Οι παραπάνω μελέτες αποτελούν μέρος μιας γενικευμένης προσπάθειας από την διεθνή ακαδημαϊκή κοινότητα που έχει ξεκινήσει τα τελευταία χρόνια κι έχει ως στόχο την ακόμα πιο ολοκληρωμένη διδασκαλία της jazz μουσικής και των θεμελιωδών της εννοιών της όπως ο αυτοσχεδιασμός και το interaction. Αποτελεί κοινή παραδοχή ότι

αυτό μπορεί να επιτευχθεί κυρίως μέσα από τη συνεχή σύγκλιση των μουσικών συνθηκών που επικρατούν στην jazz εκτός επισήμων εκπαιδευτικών χώρων όπως σχολεία, ωδεία, πανεπιστήμια (*jazz in the real world*) και αυτών που επικρατούν εντός (*jazz in education*), (Beale, 2001, σ. 1).

Την ανάγκη για περαιτέρω επιστημονική έρευνα της jazz είχε επισημαίνει κι ο Fodor (1998), ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει ότι κατά την περίοδο 1973-1988 υπήρχαν μόνο 16 διδακτορικές διατριβές γύρω από το συγκεκριμένο θέμα (Bowman, 1988). Από τη δεκαετία του '90 και μετά, έχουμε μια σειρά από σοβαρά και σημαντικά έργα, μερικά από τα οποία αποτελούν και σημεία αναφοράς για τους σύγχρονους ερευνητές, όπως αυτά των Berliner (1994), Monson (1996) και Berg (1997). Ίσως η παρούσα έρευνα να συντελέσει στη γενικότερη προσπάθεια από μεριάς της διεθνούς εκπαιδευτικής κοινότητας, για μια πιο ολιστική κατανόηση της έννοιας του music interaction και των κοινωνικών του προεκτάσεων, η οποία μπορεί να αποβεί χρήσιμη για την jazz μουσική εκπαίδευση, ειδικότερα, αλλά και τη μουσική εκπαίδευση, έκφραση και δημιουργικότητα, γενικότερα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aebersold, J. & Slone, K. (1978). *The Charlie Parker Omnibook*. Atlantic Music Corp.
- Alder, P. (1976). La saga du jazz. *L' Express*, 17 May, 52-56.
- Bateson, M.C. (1990). *Composing a Life*. New York: Penguin.
- Beale, C W. (2001). *From Jazz to Jazz Education: An Investigation of Tensions between Player and Educator Definitions of Jazz*. London: University of London, Institute of Education.
- Berger, M. (1947). Jazz: resistance to the diffusion of culture pattern. *Journal of Negro History*, 32, 461-494.
- Berliner, P. (1994). *Thinking In Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University Of Chicago Press.
- Branker, A. (2010). *Creating in the Collective: Dialogue, Collaboration and the Search for Understanding in the Jazz Small Group*. Proquest dissertations and theses. Evanston: Northwestern University.
- Bowman, W. (2005). Music education in nihilistic times. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 1-18.
- Carr, R. (1997). *A Century of Jazz*. London: Octopus Publishing Group Limited.
- Coker, J. (2008). *The Creative Nudge*. New Albany, NI: Jamey Aebersold Jazz.
- Cross, I., Laurence, F., Rabinowitch, T. (2012). Empathy and creativity in group music practices: towards a concept of empathic creativity. Στο: *The Oxford Handbook of Music Education*, Vol. 2, (1-25).
- Dommet, K (1964-1965). Jazz and the composer. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 91st. Sess, 11-20.

- Fodor, T. (1998). Critical Moments of Change: A Study of the Social and Musical Interactions of Precollegiate Jazz Combos. *Proquest dissertations and theses*. Στο: Evanston: Northwestern University.
- Geer, J (1988). What do open- ended questions measure? *The Public Opinion Quarterly*, 52(3), 365- 371.
- Graham, D. (2008). Teaching for creativity in music performance. *Music Educators Journal*, 84(5), 24-28.
- Goodman, B. (1951). I lead a double life. *House and Garden*, (April), 135, 181.
- Healey, V. & Sharp, S.(2010). Teaching beginning undergraduates how to do an in- depth Interview: A teaching note with 12 handy tips. *Teaching Sociology*, 38(2), 157-165.
- Hargreaves, W. (2012). Generating ideas in jazz improvisation: where theory meets practice. *International Journal of Music Education* (4 October), 354-365.
- Hodson, R. (1966). *Interaction, Improvisation and Interplay In Jazz*. New York (2007): Taylor &Francis Group.
- Holland, B. (1987). By head or by heart? A musician's dilemma. *New York Times*, (30 May).
- Kelley, S. (1983). *Interpreting Elections*. Princeton: Princeton University Press.
- Kleinschmidt, R (2011). Jazz Musicians as Academic Leaders: Improvisation in Higher Education. *Proquest Dissertations and Thesis*. Evanston: Northwestern University.
- Lapidaki, E., de Groot, R.,& Stagkos, P. Music creativity as socio- musical practice in McPherson, & Welch (Eds), *The Oxford Handbook of Music Education* (Vol. 2). Oxford University Press.

- Levine, L. (1989). Jazz and american culture. *The Journal of American Folclore*, 102(403), 6-22.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co.
- Madison, G. (2006). Induced by music: consistency and phenonenology. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 24(2), 201.
- Mellers, W. (1964). *Music in a New Found Land*. London, Preface, p. xiv.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Merriam, A & Raymond, M. (1960). The jazz community. *Social Forces*, 38(3), 211-222.
- Monson, I. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. The University of Chicago Press.
- Nooshin, L. (2003). Improvisation as “other”: creativity, knowledge and power- the case of iranian classical music. *Journal of the royal musical association*, 128, 242-252.
- Oldfather, P. & West, J. (1994). Research as jazz. *Educational Researcher*, 23(8), 22-26.
- Russel, R. (1973). *Bird Lives! The High Life and The Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*. New York: Charter House.
- Shuman, H & Stanley, P. (1981). *Questions and Answers in Attitude Surveys*. New York: Academic Press.
- Spellman, A. (1966). *Four Lives in the Music Business*. New York: Pantheon Books.
- Szekely, M. (2012). Music Education: From Identity to Becoming. *The Oxford Handbook of Philosophy in Music Education*, (1-23).

Veblen, K. (2005). Adult music learning in formal, nonformal and informal contexts.

The Oxford Handbook of Music Education, Vol. 2, (1-23).

Zbikowski, M. (2004). Modeling the groove: conceptual structure and popular music.

Journal of the Royal Musical Association, 129(2), 272-297.

Webster, P. (1990). Creativity as creative thinking. *Music Educators Journal*, 76(9),

22-28.